اردو غزل میں
علامت نگاری

اتر پردیش اردو اکادمی

سلسلۂ مطبوعات : ۳۶۸

اردو غزل میں علامت نگاری

ڈاکٹر انیس اشفاق

اترپردیش اردو اکادمی

اردو غزل میں علامت نگاری

ڈاکٹر انیس اشفاق

پہلا اڈیشن ۱۹۹۵
تعداد ۱۰۰۰
قیمت پچھتّر روپے

URDU GHAZAL MEIN ALAMAT NIGARI
by Dr. Anis Ashfaq
Price : Rs. 75/–

شاہ نواز قریشی، سکریٹری اترپردیش اردو اکادمی نے میسرس یونائیٹڈ بلاک پرنٹرس، گوتم بدھ مارگ، لکھنؤ سے چھپوا کر بلہرہ ہاؤس، قیصر باغ، لکھنؤ سے شائع کیا۔

اُستادِ محترم

پروفیسر سیّد شبیہ الحسن نونہروی

کے نام

ع سیرابیِ نطقم اثرِ فیضِ حکیمے است

صفحہ تشکر

اس کتاب کی تکمیل میں صادقین، زیب غوری
شہنشاہ مرزا، امجد علی خاں اور
ظفر زیدی کی محبتیں شامل تھیں۔
اس کی اشاعت کے وقت یہ لوگ اس
دنیا میں نہیں ہیں۔ یہ کتاب انھیں مرحومین کی
محبتوں کا ثمرہ ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی، شہریار، اسلم محمود
قمر احسن، مہدی حیدر زیدی اور
غلام رضوی گردش کی تحریک اور تعاون
کے بغیر اس کتاب کا شائع ہونا بہت مشکل تھا
ان حضرات کا شکریہ ادا کرنا
ضروری ہے۔

پیش لفظ

یوں تو شاعری میں استعارہ اور کنایہ کا استعمال کوئی نئی بات نہیں ہے لیکن انھیں علامتوں کے سانچے میں ڈھال دینا اور ان کے سہارے شاعری کا ایک نظام مرتب کر دینا موجودہ صدی کی دین ہے۔ اب تو علامت نگاری ایک اصطلاح کی شکل میں جاری و ساری ہے، اب اکثر نقاد تنقید شعر میں علامتوں کی دریافت یا ان کی بازیافت کو اپنی ترجیحات میں شمار کرتے ہیں لیکن یہ لفظ جتنا عام ہوتا جا رہا ہے، اتنا ہی اس کی وضاحت میں ایک نزاع کی کیفیت پیدا ہوتی جا رہی ہے۔ اس کا سب سے بڑا سبب یہ ہے کہ علامت کی ماہیت و کیفیت پر کوئی جامع و مانع بنیادی کتاب نہیں لکھی گئی۔

نوجوان نقاد ڈاکٹر انیس اشفاق نے اس کمی کو محسوس کیا اور "اردو غزل میں علامت نگاری" کے عنوان سے اپنے خیالات کا اظہار کیا۔ شاعری کے علامتی نظام کو نہ صرف انھوں نے سمجھا بلکہ اس نظام کے اجزائے ترکیبی کو مختلف ثقہ حوالوں کے ساتھ مرتب کیا۔

اس کتاب کو شاعری کے علامتی نظام کے سیاق و سباق میں ایک بنیادی حوالے کی کتاب کی حیثیت حاصل ہو گئی ہے۔ اس کتاب کے مطالعے کے بعد

علامتوں کے بارے میں کوئی الجھن نہیں رہ جاتی۔ انھوں نے مشرقی علم بیان میں اور بطور خاص استعارے میں ایک نئے باب کا اضافہ کیا ـــــ اکادمی ڈاکٹر انیس اشفاق کی شکر گزار ہے کہ انھوں نے اکادمی کے ذخیرۂ مطبوعات کو ایک اور معیاری کتاب عطا کی۔

یقین ہے کہ اکادمی کی دوسری مطبوعات کی طرح "اردو غزل میں علامت نگاری" کو حسن قبول حاصل ہوگا۔

اتر پردیش اردو اکادمی
قیصر باغ، لکھنؤ

محمود الٰہی
چیرمین مجلس انتظامیہ

عرضِ مصنّف

یہ مقالہ اس وقت لکھا گیا تھا جب اردو میں علامت نگاری ایک عام اور مقبول رجحان اختیار کر چکی تھی۔ اس مقالے کو لکھنے کا خیال دراصل اسی مقبول عام رجحان ہی کی وجہ سے پیدا ہوا تھا۔ اس کی تصنیف کے ذریعہ یہ سمجھنا مقصود تھا کہ علامت کیا ہے، کیوں کر بنتی ہے نیز علامت کے مشرقی و مغربی مفہوم میں کوئی فرق ہے یا نہیں۔ اس مقصد کے ماتحت پہلے کلاسیکی علامتوں کے جائزے اور تجزیے کے ذریعہ اظہار میں علامت کی اہمیت اور اس کے دائرۂ عمل کو سمجھنے کی کوشش کی گئی پھر علامت کی تعبیر و تشریح کے لیے منشائے مصنف سے بھی تفصیلی بحث کی گئی اور علامت سے متعلق مغربی شارحین کی وضاحت کو سامنے رکھ کر یہ نتیجہ نکالا گیا کہ فن پارے کی تعبیر کے وقت تعبیر کرنے والا مصنف کے منشا سے کوئی خاص سروکار نہیں رکھتا۔ اس کے بجائے وہ فن پارے سے اپنے اخذ کیے ہوئے مفہوم ہی کو اہم جانتا ہے۔ یوں ایک معبّر کے لیے منشائے مصنف کی حیثیت ثانوی رہ جاتی ہے۔

اس وقت اردو میں تعبیرِ متن کی نئی بحثیں چھڑی ہوئی ہیں۔ ان بحثوں میں

منشائے مصنف کے موضوع پر سب سے زیادہ گفتگو ہو رہی ہے۔ حال ہی میں علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے شعبۂ اردو کے زیرِ اہتمام علم شرح، تعبیر اور تدریسِ متن کے موضوع پر ایک عظیم الشان سیمنار کا انعقاد ہوا جس میں مختلف زبانوں کے ادیبوں نے اس موضوع پر تفصیل سے اظہارِ خیال کیا اور اس کی مختلف جہتوں کو نمایاں کیا۔ ان جہتوں میں متن کی کثیر المعنویت، منشائے مصنف اور تعبیر کی شرح وغیرہ پر طویل بحثیں ہوئیں اور بہت سے نئے پہلو ابھر کر سامنے آئے۔ راقم الحروف نے اس سیمنار میں تعبیرِ متن سے متعلق اپنا مقالہ پڑھتے وقت بہت پہلے شائع ہونے والی اپنی ان تحریروں کا بھی حوالہ دیا جن میں منشائے مصنف کی ثانوی حیثیت اور متن کی کثیر المعنویت پر تفصیل سے روشنی ڈالی جا چکی ہے۔ انھیں تحریروں پر مشتمل یہ مقالہ اب کتابی صورت میں شائع ہو رہا ہے۔ اس طرح متن سے متعلق نئی عالمانہ بحثوں کی روشنی میں اس مقالے کا مطالعہ سود مند نہ سہی دلچسپ ضرور ہوگا۔

۱

"The subject of symbols and figures is of course a very extensive one, its difficulties however, perhaps, arise ... from the infinite number of possible associations which they may represent, and from the peculiarities of each individual's associations, and are therefore difficulties of interpretation."

Fredrick Clarke Prescott
'The Poetic Mind'
P. 227

۲

"تحقیق آنست کہ لفظ علامت است مقصود بالذات"

عرفی شیرازی

۳

"قاری کو علامت سے کیا حاصل ہوتا ہے اس کا انحصار صرف اس پر نہیں ہے کہ مصنف نے علامت میں کیا مفہوم رکھا ہے بلکہ قاری کی ذکی الحسی اور اس مفہوم کے ادراک پر بھی ہے۔"

ولیم یارک ٹنڈل

۴

"نظم یا علامت جو ایک قائم بالذات شے ہے شاعر اور قاری کے مابین رہتی ہے اور کسی نہ کسی طرح اس کا رابطہ دونوں سے ہوتا ہے لیکن ضروری نہیں کہ اس کا یہ رابطہ شاعر کے ساتھ بھی ویسا ہی ہو جیسا قاری کے ساتھ۔ نظم یا علامت شاعر کے مدعا کو ظاہر اور قاری کے ذہن کو (علامت کی طرف) منتقل تو کر سکتی ہے لیکن اس اظہار و انتقال میں مطابقت ہونا ضروری نہیں۔"

ٹی۔ایس۔ایلیٹ

۵

ع معنی بغیر لفظ تصور نمی شود

بیدل

ترتیب

ماقبل

ادب میں براہ راست بیان کے مقابلے میں بالواسطہ اظہار کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ بالواسطہ اظہار بالخصوص علامتی اظہار میں معانی کے بہت سے پہلو نمودار ہوتے ہیں۔ ادبی علامت ظاہری اور سطحی مفہوم کے ساتھ ساتھ دوسرے مفاہیم کی بھی حامل ہوتی ہے۔ اس میں معنی و مفہوم کا کوئی حتمی تعین نہیں ہوتا اور بیانِ واقع کے علاوہ دوسری توجیہات و تاویلات کا جواز بھی موجود رہتا ہے۔ علامتی اظہار بیانِ واقع کی سطح پر جہاں کسی حقیقت کا سیدھا سادھا بیان ہوتا ہے وہاں دوسرے حقائق و وقایع کی بھی ترجمانی کرتا ہے۔ ادبی علامت کسی خیال یا موضوع کو ایک ہی پیرائے یا مختلف پیرایوں میں مختلف معنوی تاثرات کے ساتھ ادا کرتی ہے اور یہ معنوی تاثرات ہی مفاہیم میں تنوع پیدا کرتے ہیں۔ اسی لیے علامت کا دائرۂ عمل دوسرے بالواسطہ پیرایوں کے مقابلے میں زیادہ وسیع ہوتا ہے۔ علامت کا ہر معنوی عمل ہمیں کسی نہ کسی ذہنی ردِعمل سے روشناس کراتا ہے اور اس طرح علامت کے ذریعے بیان کردہ اصل حقیقت کے علاوہ ہم پر کوئی نہ کوئی دوسری حقیقت بھی منکشف ہوتی ہے۔

اپنی انھیں خصوصیات کی بنا پر علامت نگاری خصوصی مطالعے کا موضوع ہے اردو میں علامت نگاری پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے لیکن اس موضوع کے ساتھ ابھی

تک پوری طرح انصاف نہیں ہو سکا ہے۔ خصوصاً اردو غزل کی کلاسیکی علامتوں کی طرف کوئی خاص توجہ نہیں کی گئی ہے۔

چھ ابواب پر مشتمل اردو غزل میں علامت نگاری کے اس تفصیلی جائزے میں علامت کی تشکیل سے لے کر اظہار میں علامت کی اہمیت اور دائرۂ عمل اور اردو شعرا کے تصورِ علامت سے متعلق بہت سے پہلوؤں کا احاطہ کیا گیا ہے۔

اردو غزل میں علامت نگاری کے جائزے سے قبل ضروری تھا کہ پہلے یہ سمجھنے کی کوشش کی جائے کہ علامت کا فی نفسہٖ مفہوم کیا ہے، اس کی تشکیل کس طرح ہوتی ہے اور دوسرے بالواسطہ پیرایوں سے وہ کس طرح مختلف یا مشابہ ہے۔ ان بالواسطہ پیرایوں کی تفہیم و تشریح اور علامت سے ان کے امتیاز و اختلاف کی وضاحت کے بغیر علامت کو پوری طرح سمجھا بھی نہیں جا سکتا تھا۔ اس لیے اس مقالے میں ان پیرایوں پر بھی گفتگو کی گئی ہے اور ہر پیرائے کے جزوی اور ضمنی پہلوؤں کو بھی واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ بالواسطہ اظہار کے دوسرے پیرایوں سے کسی قدر مشابہ ہونے کی وجہ سے علامت کو سمجھنے میں ایک طرح کا التباس رہا ہے۔ مثلاً علامت تمثیل اور نشان وغیرہ الفاظ اردو میں اپنے اصطلاحی مفہوم میں یکساں سمجھے جاتے رہے ہیں۔ یعنی جہاں تمثیل کا استعمال ہوا ہے وہاں اسے استعارہ سمجھا گیا ہے۔ اسی طرح علامت کے لفظ کو نشان اور نشان کے لفظ کو علامت سے ملتبس کیا جاتا رہا ہے۔ اشاراتی الفاظ کے سلسلے میں خلطِ مبحث کے اس مسئلے کو مدِنظر رکھتے ہوئے اور بھی ضروری تھا کہ علامت سے مشابہ ان بالواسطہ پیرایوں کی باقاعدہ صراحت کی جائے۔ مغربی ادب اشاراتی الفاظ کے مباحث سے بھرا پڑا ہے۔ اس مقالے میں مغرب کے ان مباحث سے بھی حتی الوسع استفادہ کیا گیا ہے اور علامت اور دوسرے اشاراتی پیرایوں کی تعریف کے سلسلے میں مغربی مصنفین کی بعض اہم تعریفوں کو بھی سامنے رکھا گیا ہے۔ علامت کے دوسرے اشاراتی پیرایوں کی توضیح کے وقت یہ محسوس ہوا کہ ان پیرایوں میں خود بھی بہت

سے تشریح طلب پہلو ہیں۔ اس لیے ان پہلوؤں کی وضاحت بھی ضروری سمجھی گئی۔ مثلاً تشبیہ کی بحث میں تشبیہ اور تشابہ کے درمیان فرق، استعارے کی بحث میں تشبیہی ہیئت اور استعاراتی ہیئت کا اختلاف تمثیل کی بحث میں اس کی مختلف صورتوں کی وضاحت اور نشان کی بحث میں نشان اور اشارے (Signal) کا امتیاز وغیرہ۔ اس کے علاوہ ہر پیرائے کی بحث میں اسے دوسرے پیرایوں سے منفرد اور ممتاز کرنے کی کوشش کی گئی ہے تاکہ ان پیرایوں کو سمجھنے میں کسی طرح کا التباس باقی نہ رہے۔ تمام پیرایوں کے تجزیے کے بعد علامت کی جو تعریف متعین کی گئی ہے، اسی کی روشنی میں اردو غزل کی علامتوں کا جائزہ لیا گیا ہے۔ علامت کی تعریف کے تعین کے بعد اظہار میں علامت کی اہمیت اور دائرہ عمل کی وضاحت کے بغیر غزل کی علامتوں کی ہمہ گیر معنویت یعنی بیک وقت مختلف مفاہیم پر منطبق ہونے کی صلاحیت کی خوبی کو اجاگر نہیں کیا جا سکتا تھا۔ اس لیے علامتی اشعار کی مثالوں سے اظہار میں علامت کی اہمیت اور دائرہ عمل کی کسی قدر وضاحت کی گئی ہے۔

ان مباحث کا احاطہ کرنے کے بعد ان سے پیدا شدہ نتائج کی روشنی میں اردو غزل کے علامتی نظام کو سمجھنے کے لیے پہلے فارسی غزل کے علامتی نظام کو سمجھنا ضروری تھا۔ اردو غزل کا علامتی نظام فارسی سے مستعار ہے اور ابتدائی اردو شاعری میں مستعمل علامتیں۔ گل و بلبل، شمع و پروانہ وغیرہ تقریباً انھیں مفاہیم کی نمائندگی کرتی ہیں جو فارسی میں ان علامتوں سے مخصوص ہیں۔ لیکن خود فارسی شاعری میں ان علامتوں کی معنویت اور ان کے ابتدائی استعمال کے بارے میں بھی جاننا ضروری تھا اس لیے ہم نے فارسی روایت اور فارسی علامتوں پر بھی بحث کی ہے۔ مختلف فارسی شعرا کے یہاں ان علامتوں کے استعمال کی نشاندہی کرتے ہوئے معلوم ہوا کہ غالباً سعدی نے سب پہلے

گل و بُلبُل اور شمع و پروانہ وغیرہ کو علامتی مفہوم میں استعمال کیا ہے۔ اس طرح سعدی کی شاعری کو علامتی نظام کا نقطۂ آغاز کہا جا سکتا ہے۔ سعدی کا تشکیل کردہ علامتی نظام ہی بعد کے فارسی شعرا میں عام ہو گیا۔ لیکن خود فارسی شاعری میں اسے وہ استحکام حاصل نہ ہو سکا جو ہند۔ فارسی شاعری میں حاصل ہوا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ صفوی عہد میں ایران سے شاعروں نے ہندستان منتقل ہونا شروع کر دیا۔ جہاں صفویوں کے معاصر مغل بادشاہوں نے ان کو ہاتھوں ہاتھ لیا اور ہندستان فارسی شعر و ادب کا ایران سے زیادہ بڑا مرکز بن گیا۔ اکبر کے عہد میں شروع ہونے والی تازہ گوئی کی تحریک نے ہندستان کی فارسی شاعری کا انداز ایران کی فارسی شاعری سے بہت مختلف کر دیا یہاں تک کہ ایرانیوں نے اس ہند۔ فارسی شاعری کو سبک ہندی کا نام دے دیا۔ سبک ہندی کے شعرا عرفی، نظیری، صائب اور بیدل وغیرہ نے اپنے مخصوص شعری تجربوں کے ذریعہ فارسی کے علامتی نظام کو ایرانی شاعری کے علامتی نظام سے مختلف اور ممتاز کر دیا۔ ہند۔ فارسی شعرا میں بیدل کی شاعری کا علامتی نظام زیادہ پیچیدہ، مبہم اور معنی خیز ہے۔ بیدل کے نظام کی علامتی اور استعاراتی پیچیدگی اردو شعرا میں صرف غالب کے یہاں نظر آتی ہے۔

اردو شاعری کے پس پشت عرفی اور بیدل وغیرہ کی بنا کردہ فارسی کی یہی مستحکم شعری روایت موجود تھی اور اردو شعرا نے اپنی شعری روایت کی آزادانہ تشکیل کے بجائے اسی فارسی روایت کو اختیار کیا۔ اردو شاعری نے بہت سے ہیئتی سانچے بھی اسی روایت سے مستعار لیے اور اس روایت کے شعری علامات کو بے تکلف اپنے تصرف میں لانا شروع کر دیا، چنانچہ اردو شاعری کو آزادانہ نشو و نما اور اپنی راہ آپ بنانے کا موقع نہ مل سکا۔ ابتدائی اردو شاعری میں فارسی روایت چوں کہ سبک ہندی کے شعرا کے ذریعہ منتقل ہوئی تھی، اس لیے ابتدائی اردو شعرا کے یہاں

سبک ہندی کا اثر نمایاں طور پر نظر آتا ہے۔ لیکن ان کے یہاں بیدل وغیرہ کی سی معنی خیزی اور معنی آفرینی نہیں ہے۔ ان شعرا کے یہاں مستعار علامتیں بیشتر روایتی اور متعین مفاہیم ادا کرتی ہیں لیکن ولی اور سراج وغیرہ کے یہاں ابھرے اور یک سطحی مفاہیم کے ساتھ ساتھ علامت میں دوہری معنویت بھی نظر آتی ہے۔

ابتدائی اردو شاعری کی مستعار علامتیں زیادہ تر مخصوص اور متعین مفاہیم کی حامل ہونے کی وجہ سے کثیر مفاہیم کی ترجمانی کے لیے ناکافی تھیں اس لیے ان علامتوں کے نئے نئے تلازمات و مناسبات تلاش کئے گئے۔ اس طرح ایک طرف ان مستعار علامتوں کی معنویت میں توسیع ہوئی اور دوسری طرف شاعری حدود میں اضافہ ہوا۔ یہی وجہ ہے کہ موضوعات و مضامین کی یکسانی کے باوجود معنی و مفہوم کے اعتبار سے اردو شاعری ایرانی روایت کی فارسی شاعری سے بہت مختلف ہو گئی۔

فارسی شاعری کے نقش قدم پر چلنے کے باوجود ابتدا ہی میں جب دکن شاعری کا مرکز تھا، اردو غزل کے ہندستانی خد و خال نمایاں ہونے لگے تھے اور فارسی علامتوں کے ساتھ ساتھ مقامی علامتیں بھی غزل میں استعمال ہو رہی تھیں۔ یہ مقامی علامتیں فارسی علامتوں ہی کی طرح وسیع مفاہیم کی حامل تھیں اور اگر دکنی شاعروں کو مثالی نمونوں کی حیثیت حاصل رہتی تو اردو غزل کا علامتی نظام فارسی سے بہت مختلف ہوتا لیکن شمالی ہند کو مرکزیت حاصل ہو جانے کی وجہ سے انحراف اور توسیع کا یہ سلسلہ جس رفتار سے بڑھ سکتا تھا اس میں بہت کمی آ گئی۔ شمالی ہند میں آبرو، حاتم اور فائز وغیرہ بھی ہندستانی عناصر کی نمائندگی کر رہے تھے لیکن یہاں فارسی کے غالب رجحان کی وجہ سے اس روایت کو پنپنے کا موقع

نہیں ملا۔ اس طرح شاعری کا مرکز شمالی ہند منتقل ہونے کے بعد فارسی عناصر پر مشتمل ایک مستحکم علامتی نظام کی تشکیل ہوئی اور غزل اردو کی نمائندہ صنفِ سخن قرار پاگئی۔

اصنافِ سخن میں غزل چونکہ لطافت و نفاست کی حامل ہے اس لیے اب غزل کی زبان میں تراش خراش کا عمل شروع ہوا اور غزل کی زبان غیر فصیح اور غیر تخلیقی عناصر سے تقریباً پاک ہوگئی۔ چھنٹائی اور صفائی کے اس عمل میں ہندستانی عناصر کا ذخیرہ بتدریج ختم ہوگیا اور اب فارسی الفاظ و علامات کے ذریعہ ایک نئے اور نسبتہً مستحکم علامتی نظام کی تشکیل ہوئی۔

لسانی سطح پر قطع و برید کے عمل کی وجہ سے غزل کی زبان پھیلنے کے بجائے سکڑنے لگی اور ضرورت محسوس ہوئی کہ متعین اور مقرر الفاظ ہی میں مفاہیم کی توسیع کی جائے۔ چنانچہ اردو شعرا کو علامتی پیرائے اختیار کرنا پڑے اور الفاظ کو ادبی علامتوں میں تبدیل کرنا پڑا۔ میر، سودا، درد، قائم، مصحفی اور آتش وغیرہ نے پیشرو شعرا کے مقابلے میں کہیں زیادہ علامتی پیرائے استعمال کیے ہیں اور مستعار علامات کے مضمرات میں بڑے اضافے کیے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان شعرا کے یہاں مستعار علامتوں کے بنیادی مفاہیم بڑی حد تک تبدیل ہوئے ہیں اور علامتوں کے معنوی امکانات میں بھی توسیع ہوئی ہے۔ لیکن اس توسیع کے باوجود ناسخ اور ذوق تک تصورِ علامت میں کوئی نمایاں اور واضح تبدیلی نظر نہیں آتی ان شعرا کی نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ ان کے یہاں بعض مخصوص علامتیں مخصوص مفاہیم کو دہراتی ہیں اور بعض مخصوص مفاہیم کچھ مخصوص علامتوں کے ذریعہ ادا ہوتے ہیں۔

ہمارے جائزے سے متعلق تمام اردو شعرا میں غالب ہی ایسے شاعر ہیں جن کے یہاں

تصورِ علامت بدلا ہوا نظر آتا ہے۔ تصورِ علامت کی اس تبدیلی کی نشاندہی کے لیے ہی ہم نے غالب کی شاعری کا نسبتہً تفصیل سے تجزیہ کیا ہے۔ غالب کی بعض علامتیں مثلاً سراب، دشت، صحرا، جادہ، شمع، آئینہ اور قیس و فرہاد وغیرہ مروجہ مفاہیم کے بجائے نئے اور وسیع تر مفاہیم ادا کرتی ہیں۔ غالب نے مستعمل علامتوں کی بنیادی معنویت کو بدل دیا ہے۔ ابتدائی اردو شاعری سے لے کر غالب سے پہلے تک مستعار علامتیں یا تو متعین مفاہیم میں استعمال ہوتی رہی ہیں یا ان کے جزئیات اور مضمرات میں تبدیلی ہوتی رہی ہے۔ جزئیات اور مضمرات کی تبدیلی سے بعض علامتوں مثلاً آئینہ وغیرہ میں معنی کے نئے پہلو نکلتے رہے لیکن علامتوں کی معنوی تقلیب کا عمل اردو شعرا میں صرف غالب کے یہاں نظر آتا ہے۔ نئے نئے تلازموں اور جدید ترکیبوں کے استعمال نے غالب کی علامتوں کے مفاہیم کو بالکل منفرد کر دیا ہے۔ اس طرح علامت نگاری کے اعتبار سے غالب اردو کے سب سے اہم اور نمائندہ شاعر ہیں۔

غالب کے بعد اقبال ہی ایسے شاعر ہیں جن کے یہاں بعض نئی اور نجی علامتیں وجود میں آئیں لیکن غالب کے بعد کا دور بحیثیتِ مجموعی علامت کا تشکیلی دور ہے۔ اس دور میں علامتوں میں تبدیلی کی دو صورتیں نظر آتی ہیں (۱) پرانی علامتوں میں نئے مفاہیم کی جستجو جس کی بہترین مثال فیض ہیں (۲) نئی علامتیں لیکن نئی علامتیں تشکیل کے مرحلے سے گذرنے کی بنا پر ابھی تک خود کو مستحکم نہیں کر سکی ہیں اور اسی لیے ہم نے غالب کے بعد کی علامت نگاری سے بحث نہیں کی ہے۔

: یہاں یہ وضاحت ضروری ہے کہ چونکہ اس مقالے کا موضوع تحقیق سے زیادہ تنقیدی نوعیت کا ہے اس لیے اس میں تحقیقی مقالوں کی طرح حوالوں کی فراوانی نظر نہیں آئے گی۔ بہ اعتبار موضوع ہمارا اصل ماخذ شعرا کے دیوان تھے

اور ہم نے فارسی اور اردو غزلوں کو سامنے رکھ کر ان سے نتائج اخذ کیے ہیں پہلے باب میں چونکہ بالواسطہ پیرایوں کی تعریفوں سے بحث کی گئی ہے اس لیے مقالہ کے زیادہ تر حوالے اسی باب میں شامل ہیں لیکن یہاں بھی اہم اور نمائندہ حوالوں کے ذریعہ ہی ان پیرایوں کو سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔

اس مقالے کی تصنیف میں پروفیسر نیر مسعود، صدر شعبۂ فارسی، لکھنؤ یونیورسٹی نے جس طرح اپنے قیمتی مشوروں سے نوازا ہے اور مواد کی نشاندہی، ماخذوں کی فراہمی نیز مباحث کی ترتیب وغیرہ میں جس طرح سے میری مدد فرمائی ہے اس کے لیے شکریہ کا لفظ ہیچ معلوم ہوتا ہے۔

نیر صاحب ان لوگوں میں ہیں جن کی علمی صحبتوں میں روز کوئی نہ کوئی ادبی نکتہ روشن ہوتا ہے اور جن کے لیے بجا طور پر کہا جا سکتا ہے:

ع جہل آید پیش او دانش شود

مقالے کی تکمیل ناممکن تھی اگر استادِ محترم پروفیسر سید شبیہ الحسن موضوع کے انتخاب سے لے کر اس کے اختتام تک میری حوصلہ افزائی نہ کرتے۔ مقالے کے پورے منصوبے میں انھوں نے جس شفقت اور خلوص سے میری رہنمائی کی ہے اس کا شکریہ ادا کرنا اس کی قدر و قیمت کو محدود کر دینا ہے۔ ان کی نوازشوں کو دل جس طرح محسوس کرتا ہے، زبان اس کو پوری طرح ادا کرنے سے قاصر ہے۔

انیس اشفاق

۱

علامت کیا ہے۔ کیونکر بنتی ہے

اظہار کا بالواسطہ پیرایہ یعنی ایک بات کہنا اور اس سے دوسرے معنی مراد لینا۔ ادب کی ایک نمایاں خصوصیت ہے۔ اس بالواسطہ اظہار کی مختلف صورتیں ہیں مثلاً استعارہ، کنایہ، تمثیل اور علامت جو بالواسطہ اظہار کا اہم ترین پیرایہ ہے اور دوسرے پیرایوں سے بظاہر مشابہ ہونے کے باوجود ان سب مختلف ہے۔

علامت سے مراد وہ بیان ہے جس کے ذریعہ جو کہا جائے اس سے کچھ زیادہ اور کچھ الگ معنی مراد لیے جائیں۔ علامت ہمارے ذہن کو معانی کی کئی جہتوں کی طرف منتقل کرتی ہے اور اس کی خوبی یہی ہے کہ یہ ان میں سے ہر جہت کے لیے موزوں قرار پائے۔ علامتی اظہار بجائے خود بیانِ واقع ہوتا ہے لیکن اس بیانِ واقع کے ظاہری مفہوم سے ذہن اس مفہوم کے مماثل کسی اور مفہوم کی طرف بھی منتقل ہو جاتا ہے۔ یہ بیانِ واقع کسی شے کا بھی ہو سکتا ہے کسی وقوعے کا بھی اور کسی صورتِ حال کا بھی مثلاً :

شہاں کہ کحلِ جواہر تھی خاکِ پا جن کی
انھیں کی آنکھوں میں پھرتے سلائیاں دیکھیں

یہ بتایا جاتا ہے کہ میر نے یہ شعر شاہ عالم کے اندھے کیے جانے پر کہا اور اس شعر کو سن کر واقعی ذہن شاہ عالم اور اس کے اندھے کیے جانے کی طرف منتقل ہو جاتا ہے۔ دوسری طرف سلائیاں پھرنے کا فقرہ جہاں شاہ عالم کے اندھے ہونے کی صورتِ حال کو بیانِ واقع کی سطح پر پیش کرتا ہے (اس کی آنکھوں میں نیل کی سلائیاں پھیر کر اسے اندھا کیا گیا تھا) وہاں بادشاہوں کے عبرت ناک زوال کی علامت بھی بن جاتا ہے۔ یا

مثلاً حافظ کا یہ شعر :

راستی خاتمِ فیروزۂ بو اسحاقی
خوش درخشید ولے دولتِ مستعجل بود

حافظ کا یہ شعر ظاہری مفہوم کے اعتبار سے اپنے مربی کے زوال کے ذکر تک محدود ہے لیکن یہ شعر بھی بطورِ کل بادشاہوں کے زوال کی علامت بن گیا ہے اور اس کے اجزا بجائے خود بھی علامتوں کا کام کر رہے ہیں۔ مثلاً خاتمِ فیروزہ بادشاہی اور بادشاہ کا حکم چلنے کی علامت ہے۔ خوش درخشید اس حکومت کی رونق کی علامت ہے اور دولتِ مستعجل اس رونق کے جلد ختم ہو جانے کی علامت اور دوسرا مصرعہ کسی بھی شے کے جلد زوال پذیر ہو جانے کی علامت بن گیا ہے۔ علامت اس وقت تک اپنے معانی کی مکمل وضاحت نہیں کرتی جب تک اس کے متعلقات پر بھی غور نہ کیا جائے اسلیے کہ یہ اپنے تلازموں سے منسلک رہتی ہے اور یہ تلازمے علامتی اظہار میں پوری طرح معاون ہوتے ہیں مثلاً غالب کا یہ شعر :

موجِ سرابِ دشتِ وفا کا نہ پوچھ حال
ہر ذرہ مثلِ جوہرِ تیغ آبدار تھا

اگر اس شعر میں موجِ سراب کو مرکزی اور کلیدی لفظ (علامت) مان لیا جائے تو جب تک دشت، ذرہ، جوہرِ تیغ، اور آبدار کے تلازموں سے اس کا رشتہ نہ جوڑا جائے، معنی کی وضاحت نہیں ہوتی ۔۔۔ اس شعر کا ظاہری مفہوم صرف اتنا ہے کہ وفا ایک سراب کی طرح ہے جس کے دھوکے میں آ کر اہلِ وفا جان گنوا بیٹھتے ہیں اور جس سے حاصل کچھ بھی نہیں ہوتا۔ لیکن جیسے جیسے ہم موجِ سراب سے ان تلازمات اور متعلقات کے رشتے مستحکم کرتے جاتے ہیں ویسے ویسے موجِ سراب کی علامت اپنے تلازموں کے ساتھ شعر میں بیان کردہ تجربوں کے زیادہ سے زیادہ پہلوؤں پر حاوی ہوتی جاتی ہے اور ہمارا ذہن شعر میں مضمر دوسرے معانی کی طرف بھی منتقل ہوتا

جاتا ہے۔

زبان کے تخلیقی عناصر پر بحث کرتے ہوئے ادب کے ناقدین نے علامت کے انھیں متذکرہ بالا اوصاف کی بنا پر اسے خصوصی اہمیت دی ہے اور اس کی مختلف تعریفیں اور توضیحیں کی ہیں۔ ان میں سے بیشتر تعریفیں اپنے آپ میں اتنی مبہم اور پیچیدہ ہیں کہ ان سے کوئی قطعی نتیجہ نکالنا بہت مشکل ہے۔ پھر بھی ان سے علامت کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے اور ان کی روشنی میں ایک مجموعی اور مشترک نتیجہ برآمد کیا جاسکتا ہے۔

"یہ اصطلاح [علامت] اپنے ادبی استعمال میں نمائندگی کا ایک انداز ہو جس میں جو کچھ کسی تلازمے کے ساتھ ظاہر کیا جاتا ہے (عموماً کسی مادی شے کا حوالہ) اس سے کچھ دوسرا اور کچھ زیادہ معنی مراد لیے جاتے ہیں (عموماً وہ کسی غیر مادی شے کو پیش کرتی ہے) اس طرح ایک ادبی علامت ایک پیکر (مشابہت) اور ایک خیال یا تصور (موضوع) کو متحد کرتی ہے جسے وہ پیکر ابھارتا یا جس کی طرف اشارہ کرتا ہے۔" ۱؎

"علامت ایک صنعتِ معنوی ہے۔ اس میں تشبیہ، استعارہ، تجسیم اور تمثیل وغیرہ ——— ہر چیز اظہار کا ایک انداز پیش کرتی ہے جس میں جو کچھ کہا جاتا ہے اس سے زیادہ معنی مراد لیے جاتے ہیں۔" ۲؎

"علامت ——— تعلق، تلازمے، روایت یا

اتفاقی مشابہت (ارادی نہیں) کی شکل میں کسی دوسری چیز کی نمائندگی یا اس کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ بخاص طور پر کسی غیر مرئی شے جیسے کسی خیال صفت یا کسی بھی شکل کا مرئی نشان ہوتی ہے۔" ۳؎

"علامت استعاروں کے مجموعے کے ذریعے منفرد اور ذاتی محسوسات کی ترسیل کے لیے خیالات کا ایک پیچیدہ تلازمہ ہے۔" ۴؎

"ادبی علامت خواہ کوئی تصنیف ہو یا اس کا ایک حصہ، واضح طور پر ایک تجسیم ہے۔ جس طرح روح یا قوتِ حیات ہمارے جسم کے اندر رہتی اور باہر جھلکتی ہے اسی طرح خیال اور احساس اس ہیئت، شکل یا جسم میں رہتے ہیں جسے ہم علامت کہتے ہیں۔" ۵؎

"تمام علوم میں علامت کے موجودہ استعمال کا مشترکہ عنصر یہ ہے کہ غالباً یہ کسی شے کی متبادل ہوتی ہے اور کسی دوسری شے کی نمائندگی کرتی ہے۔" ۶؎

——— "علامت ایک "گمگشتہ" حوالے کی تلخیص ہے اور اسے "گمگشتہ" حوالے یا بیان کی شکل میں پیش کیا جاسکتا ہے۔

" Elder Olson علامت نگاری سے
ایسی ترکیب مراد لیتا ہے جو بسا اوقات لکھنے والا اس
تاثر کے لیے استعمال کرتا ہے جو ایک قاری کسی فن پارے
کی مجموعی حیثیت سے قبول کرتا ہے۔ یہ [ترکیب] دور
افتادہ خیالات کے اظہار میں بھی مدد کرتی ہے بلکہ بھی
یا بے جان چیزوں میں روح پھونکنے اور قاری کے جذباتی
ردِ عمل کے تعین میں بھی یہ ترکیب مفید ہوتی ہے۔" ۸ے

" کولرج کہتا ہے۔ " علامت سے میری مراد استعارہ
یا تمثیل یا کوئی اور صنعتِ بیان یا محض واہمے کی صورت
نہیں بلکہ جس کُل کی وہ نمائندگی کرتی ہے اسی کا ایک
اصلی اور لازمی جز ہے۔" ۹ے

نارتھراپ فرائی نے Anatomy of Criticism کی
فرہنگ میں علامت کی تعریف ان الفاظ میں کی ہے :

"Any Unit of any work of
literature which can be isolated
for critical attention. In general
usage restricted to the smaller
units, such as words, phrases,

images etc." ۱۰ے

" علامت نگاری تصورات اور جذبات کے
اظہار کا فن ہے لیکن [علامت نگاری میں] ان
(جذبات و تصورات) کا براہِ راست بیان نہیں کیا
جاتا اور نہ حسی پیکروں کے ساتھ ان کے واضح تقابل
کے ذریعہ ان کی صراحت کی جاتی ہے۔ بلکہ دوسری
اشیا کے ذریعے قاری کے ذہن میں ان خیالات کی
بازآفرینی کرتے ہیں اور اس بازآفرینی میں یہ نہیں
بتایا جاتا کہ یہ اشیا ان خیالات کی علامتیں ہیں۔" ۱۱ے

علامت کی ان تمام تعریفوں کی روشنی میں جو مشترک نتیجہ برآمد ہوتا ہے
وہ یہ کہ علامت نمائندگی کا ایک طریقہ ہے۔ یہ کسی شے کی متبادل ہوتی ہے اور کسی دوسری
شے کی نمائندگی کرتی ہے۔ اس میں جو کچھ کسی تلازمے کے ساتھ اظہار کیا جاتا ہے اس
سے کچھ دوسرا اور کچھ منتخب اور مزید معنی مراد لیے جاتے ہیں۔ یہ غیر مرئی شے کا مرئی
نشان ہوتی ہے اور جس کُل کی نمائندگی کرتی ہے اس کا اصلی اور لازمی جز ہوتی
ہے۔ اس میں جذبات و خیالات کا براہِ راست ذکر نہیں ہوتا بلکہ ان کے تصورات
کی نقش گری بالواسطہ عوامل و عناصر کے ذریعہ کی جاتی ہے۔
ابھی ہم نے محولہ بالا تعریفوں کی روشنی میں ہی علامت کو سمجھنے اور ایک مشترک
نتیجہ برآمد کرنے کی کوشش کی ہے۔ زیادہ واضح اور قابلِ قبول صورت اسی وقت
نمودار ہوگی جب ہم تشبیہ، استعارہ، پیکر، نشان اور تمثیل وغیرہ سے علامت

کو علاحدہ کرتے ہوئے اس کے معنی اور عمل کا جائزہ لیں گے لیکن اس جائزے سے قبل مختصراً
یہ جان لینا ضروری ہے کہ علامت کیونکر بنتی ہے یہاں یہ وضاحت ضروری ہے کہ ہمارا تعلق
صرف ادبی علامت اور اس کی تشکیل سے ہے اور یہ کہ علامت کی عمومی تشکیل کا مسئلہ ہمارے
بنیادی مباحث کا صرف ضمنی مگر یک گونہ ضروری پہلو ہے۔

علامتی اسلوبوں کے مشہور شارحین کیسرر اور لینگر نے علامت کی تشکیل پر تفصیلی بحث کی ہے کیسرر کے خیال میں:

"انسان ایک علامتی حیوان (Symbolic Animal) ہے جس کی زبانیں، اساطیر، مذاہب،
علوم اور فنون وہ علامتی ہیئتیں ہیں جن کے ذریعے وہ
اپنی حقیقت متشکل کرتا رہتا ہے اور اس کا عرفان حاصل
کرتا ہے۔" [۱۲]

سوزین لینگر (Susane Langer) ساری گفتگو کو علامت قرار دیتے
ہوئے کہتی ہے:

"گفتگو دراصل انسانی ذہن کے اس بنیادی عمل کی
سب سے آسان اور فعال منزل ہے جس کو ہم تجربے کے
علامت میں ڈھل جانے کا نام دیتے ہیں۔" [۱۳]

وہ کہتی ہے کہ:

"ہر ذہن میں علامتی مواد کا ایک بڑا ذخیرہ ہوتا ہے
جس کے مختلف استعمال ہوتے ہیں۔" [۱۴]

اس کے خیال میں:

"کھانے پینے، دیکھنے اور چلنے کی طرح علامت سازی
کا عمل بھی انسان کے بنیادی اعمال میں سے ایک ہے اور

یہ عمل ہر وقت جاری رہتا ہے۔ کبھی ہم اس عمل سے باخبر
رہتے ہیں اور کبھی صرف اس کے نتائج ہمارے سامنے آتے
ہیں اور ہم محسوس کرتے ہیں کہ ذہن سے کچھ تجربات گزرے
ہیں جنھیں ذہن نے محفوظ کر لیا ہے:" [۱۵]

پروفیسر A.D. Ritche کہتا ہے کہ:

"فکر کی ہر سطح پر ذہنی زندگی ایک علامتی عمل ہے
...... فکر کا بنیادی کام ہی علامت سازی ہے۔" [۱۶]

علامت کے دوسرے مشہور مفسرین نے بھی ہر لفظ کو علامت قرار دیا ہے۔
ان کے نزدیک تمام الفاظ علامتیں ہیں اور زبان کے تمام استعمالات علامتی
ہیں۔ اسٹبنگ (Stebbing) زبان کے متعلق بحث کرتے ہوئے کہتی ہے کہ
لفظ جو نشان کی مخصوص قسم ہے علامت کہلاتا ہے۔ رچرڈس اور آگڈن نے بھی
علامت کی اصطلاح زبان کے تمام تر استعمالات کے لیے استعمال کی ہے وہائٹ ہیڈ
کے مطابق:

"لفظ شے کی علامت بنتا ہے اور علامتی حوالوں کے
سہارے کسی شے کی ترجمانی کرنے کی واضح ضرورت پوری
کرنے کے لیے زبان کا استعمال ہوتا ہے۔" [۱۷]

دلچسپ بات یہ ہے کہ عرفی شیرازی نے بھی ہر لفظ کے فی نفسہ علامت ہونے
کی طرف اشارہ کیا ہے۔ ایک جگہ وہ کہتا ہے کہ:

"تحقیق آنست کہ لفظ علامت است مقصود بالذات۔"

اب ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ متذکرہ بالا بیانات ادبی علامت کی تشکیل پر کس
حد تک صادق آتے ہیں۔

کیسیرر، لینگر، اور دوسرے مفکرین کے اقوال کے مطابق علامتی عمل ایک فطری اور خود کار یعنی غیر شعوری عمل ہے۔ لیکن ہر لفظ کے علامت ہونے کا یہ مطلب نہیں ہے کہ علامتی عمل غیر شعوری عمل ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ہر لفظ ایک مخصوص تصوّر کی نمائندگی کرتا ہے لیکن ضروری نہیں کہ الفاظ کا ہر مجموعہ کسی نہ کسی مفہوم تک ہماری رسائی کرے۔ خود لینگر نے کہا ہے کہ:

"ہر لفظ کے معنی ہیں جبکہ لفظوں کا سلسلہ (لازماً)
کوئی معنی نہیں رکھتا۔" ۱۸

ایک مجموعۂ الفاظ میں ہر لفظ کی علاحدہ اور منفرد علامتی معنویت ہو سکتی ہے لیکن ضروری نہیں کہ اس مجموعے میں منطقی ربط بھی ہو۔ علامتی بیان کے لیے ضروری ہے کہ وہ کچھ دوسرا اور مزید معنی کی نمائندگی کرنے کے ساتھ ساتھ منطقی ربط کا بھی حامل ہو۔ مثلاً:

موجِ سرابِ دشتِ وفا کا نہ پوچھ حال
ہر ذرہ مثلِ جوہرِ تیغ آبدار تھا

محولہ بالا تعریفوں کے مطابق اس شعر میں ہر لفظ علامت ہے اور کسی نہ کسی تصور کی طرف ذہن کو منتقل کرتا ہے لیکن اس حد تک غالب کا یہ شعر اور مندرجہ ذیل دونوں مصرعے یکساں ہیں:

کسی نے یہ سقراط سے جا کے پوچھا
مرض تیرے نزدیک مہلک ہیں کیا کیا

لیکن غالب کے شعر کے لفظوں/ علامتوں کا مجموعہ بھی علامتی عمل کر رہا ہے اور حالی کے مصرعے کے لفظوں/ علامتوں کا مجموعہ محض ایک واقعے کا ایک سطحی بیان ہے جو ذہن کو کسی اور صورتِ حال کی طرف منتقل نہیں کرتا۔ ادبی علامت سے مراد

غالب کے شعر کی طرح وہ مجموعۂ الفاظ/ علامات ہے جو ذہن کو دوسرے معانی کی طرف بھی منتقل کرے۔ اس کے ہر لفظ کی اپنی علاحدہ علامتی معنویت کے ساتھ ساتھ شعر کے دوسرے لفظوں کے "تلازمات اور انسلاکات سے ان کا منطقی ربط بھی قائم رہے۔ یہاں ایلیٹ کے معروضی تلازمے کی اصطلاح بھی اہم ہے جس میں وہ بیرونی عوامل کو حسی تجربوں کے ذریعے منطقی ربط کے ساتھ پیش کرنے پر زور دیتا ہے۔

علامت سازی کے ضمن میں لینگر کا یہ جملہ قابلِ غور ہے کہ "ذہن سے کچھ ایسے تجربات گذرے ہیں جنھیں اس نے محفوظ کر لیا ہے۔" ذہن میں تجربات محفوظ کرنے کے بعد دوسرا مرحلہ ان کے اظہار کا ہے اور آگے چل کر وہ کہتی ہے کہ "الفاظ ہمارے اظہار کا اہم ترین وسیلہ ہیں۔" ۱۹ اور یہیں ایڈمنڈ ولسن کا یہ قول بھی بہت معنی خیز ہو جاتا ہے کہ:

"ہمارا ہر ہر احساس، ہمارے عالمِ شعور کا ہر لمحہ
دوسرے مختلف ہوتا ہے اور اس کے نتیجے میں ہمارے
لیے مروجہ ادبی زبان میں اپنے احساسات کا بعینہٖ اظہار
ناممکن ہو جاتا ہے، ہر شاعر کی ایک اپنی انفرادی شخصیت
ہوتی ہے۔ اس کی شعوری زندگی کا ہر لمحہ اپنا ایک
مخصوص لہجہ رکھتا ہے اور اس میں مخصوص عناصر کا ایک
مخصوص امتزاج ہوتا ہے۔ اور شاعر کا کام یہی ہے کہ
وہ ایسی مخصوص زبان مہیا کرے، ایجاد کرے جو اس کے
ان احساسات اور شخصیت کا اظہار کر سکے۔ ایسی زبان
لامحالہ علامتوں کا استعمال کرے گی۔" ۲۰

تجربات کو ذہن میں محفوظ کرنے کے بعد دراصل وہ مرحلہ شروع ہوتا ہے

جسے ولسن نے ایک مخصوص زبان کے مہیا اور ایجاد کرنے کا نام دیا ہے۔ جہاں ولسن مروجہ ادبی زبان میں احساسات کے بعینہٖ اظہار کے ناممکن ہونے کی بات کرتا ہے وہیں ملارمے کہتا ہے کہ "شاعری کو بتانا نہیں چاہیے بلکہ ذہن کو [معانی کی طرف] منتقل کرنا چاہیے۔" ۳۱ اور ملارمے سے قبل ایڈگر ایلن پو نے بھی شاعر سے ایمائی لاتعین (suggestive indefiniteness) کا مطالبہ کیا تھا۔ ملارمے اور پو کے مطالبات میں علامت کی شعوری تخلیق کی ترغیب نمایاں طور پر نظر آتی ہے۔

علامت کی شعوری اور غیر شعوری تشکیل کی ساری بحث کے بعد بھی یہ سوال اپنی جگہ بہرحال اہم ہے کہ کسی تخلیق میں ہم یہ تعین کیسے کریں گے کہ فلاں علامت شعوری ہے اور فلاں غیر شعوری The Old Man and the Sea
Moby Dick اور Don Quixote اس کی بہترین مثالیں ہیں۔
یہ عین ممکن ہے کہ ہمینگوے، میلول اور سروانتیس نے یہ کہانیاں قصہ برائے قصہ کے طور پر لکھی ہوں ورنہ قارئین اور ناقدین نے ان قصوں میں بہت سے علامتی مقام دریافت کر لیے ہوں۔ خود Melville نے Moby Dick کے سلسلے میں Mrs. Hawthorne کے ایک خط کے جواب میں کہا تھا کہ:

Spirit Spout کے لیے آپ کی تلمیح نے
مجھے پہلی بار سجھایا کہ اس کے اندر ایک پراسرار
مفہوم ہے۔ اسے لکھتے وقت میرے ذہن میں ایک بہت
دھندلا خیال تھا۔ پوری کتاب اور ان کے حصوں
میں تمثیلی ساخت کی گنجائش ہے لیکن مخصوص ضمنی

تمثیلوں میں سے بہت سوں کی خصوصیت Mrs
Hawthorne کا خط پڑھنے کے بعد مجھ پر پہلی
بار واضح ہوئی۔" ۳۲

[ٹنڈل کے خیال میں Melville تمثیل سے وہی مفہوم مراد لیتا ہے جو ہم علامت سے مراد لیتے ہیں]

علامت اور تمثیل کے درمیان امتیاز کرتے ہوئے کولرج نے علامت کی اس نوعیت کے سلسلے میں بہت پتے کی بات کہی ہے وہ کہتا ہے کہ:

"......... تمثیل شعوری طور
سے ادا کردہ لفظ کے علاوہ اور کچھ نہیں ہو سکتی جبکہ علامت کے سلسلے
میں بہت ممکن ہے کہ اس کی تخلیق کے دوران شاعر
کے ذہن میں عمومی صداقت غیر شعوری طور پر موجود ہو۔
علامت کا شاعر کے ذہن میں خلق ہونا ہی اس کا اثبات
ہے، جیسے Don Quixote کا سروانتیس
کے مکمل طور پر متحدل ذہن میں خلق ہونا' اور کسی
بیرونی مشاہدے یا تاریخ پر اس کا مبنی ہونا ضروری
نہیں۔" ۳۳

یعنی سروانتیس کے مدنظر صرف ایک دلچسپ اور ماضی پرست شیخ چلی قسم کے شخص کے حالات کا بیان ہو۔

اگر ہم اردو شاعری کے علامتی نظام (جو فارسی سے مستعار ہے) کا تجزیہ کریں تو ہمیں معلوم ہوگا کہ اس نظام کی تشکیل بڑی حد تک شعوری طور پر ہوئی ہے۔ یعنی

جذبات و محسوسات کے اظہار کے لیے شاعر نے بیرونی دنیا کے مظاہر میں سے ان اشیاء کا انتخاب کیا ہے جن کے ذریعے وہ اپنے محسوسات کو بالواسطہ پیرائے میں بہتر طور پر ادا کر سکے۔ محمد حسین آزاد نے سخندان فارس میں اس موضوع پر تفصیل سے روشنی ڈالی ہے کہ کیسے ہم اپنے جذبات و محسوسات کے اظہار کے لیے بیرونی مظاہر سے تشبیہیں اور استعارے تراشتے ہیں۔

ہمارا شعری اور علامتی نظام حسن، عشق اور ان سے پیدا ہونے والے مختلف النوع جذبوں، جس میں غم کو نمایاں جگہ حاصل ہے کے گرد گھومتا ہے۔ حسن سے عشق ہونا ضروری ہے اور عشق میں غم اور غم میں سوز و گداز کا عنصر لازم ہے۔ عشق میں چونکہ پوشیدگی بھی ضروری ہے اور ظاہر کیے بغیر چین بھی نہیں ملتا۔ اس لیے ان جذبوں کے بالواسطہ اظہار کے لیے ہمارے سامنے شمع و پروانہ اور گُل و بلبل کے موزوں ترین پیرائے تھے جن میں ہمارے جذبے کا اظہار بھی ہو جاتا ہے اور پوشیدگی بھی برقرار رہتی ہے۔ گُل و بلبل کے وسیلے سے ہم گلشن، قفس اور آشیاں تک پہنچے اور پھر ان کے متعلقات تک۔ یعنی گلشن میں شجر، گل چیں، سبزہ اور باغباں وغیرہ قفس میں صیّاد مرغ اور طائر۔ آشیاں میں برق اور بجلی وغیرہ۔ شمع و پروانہ سے آگے بڑھے تو بزم اور بزم سے ساقی و میخانہ اور جام و سبو تک پہنچے حسن کے لوازم میں سے آئینے نے بھی بعد میں بے پناہ علامتی معنویت اختیار کی۔ اس طرح ہمارے علامتی نظام کے متعلقات کا دائرہ وسیع سے وسیع تر ہوتا چلا گیا اور حسن، عشق اور غم سے متعلق، کسی نہ کسی مفہوم کے لیے موزوں قرار پانے لگا۔ ابتداً یہ علامتی نظام حسن و عشق کے مفہوم ہی کی ادائیگی کے لیے استعمال ہوتا رہا لیکن رفتہ رفتہ اس تشکیل شدہ نظام میں دوسرے مفاہیم کا اظہار بھی ہونے لگا اور ایک مرحلے پر ان علامتوں کو بھی علامتوں کے طور پر بھی استعمال کیا جانے لگا۔ آگے چل کر،

اس نظام کے باقاعدہ تجزیے میں ہم اس امر پر تفصیل سے بحث کریں گے۔ یہاں علامت کی شعوری تشکیل کے ضمن میں صرف یہ بتانا مقصود ہے کہ کیسے بالارادہ طور پر ہمارا علامتی نظام وجود میں آیا۔ اس علامتی نظام پر مشتمل درج ذیل اشعار ملاحظہ ہوں:

میر

گل کی جفا بھی جانی دیکھی وفائے بلبل
یک مشت پر پڑے ہیں گلشن میں جائے بلبل

اللہ رے عندلیب کی آواز دل خراش
جی ہی نکل گیا جو کہا اُن نے ہائے گُل

میر کر عندلیب کا احوال
ہیں پریشاں چمن میں کچھ پر و بال

باغباں ہم سے خشونت سے نہ پیش آیا کر
عاقبت نالہ کشاں بھی تو ہیں در کارِ چمن

کہاں کے شمع و پروانے گئے مر
بہت آتش بجاں تھے اس چمن میں

باغ میں مجھ کو نہ لیجا ورنہ میرے حال پر
ہر گل تر ایک چشم خوں فشاں ہو جائے گا

غالب

موجِ گل سے چراغاں ہے گذرگاہِ خیال
ہے تصور میں ز بس جلوہ نما موجِ شراب

مژدہ اے ذوقِ اسیری کہ نظر آتا ہے
دامِ خالی قفسِ مرغِ گرفتار کے پاس

ہے کس قدر ہلاکِ فریبِ وفائے گُل
بلبل کے کاروبار پہ ہیں خندہ ہائے گُل

آرائشِ جمال سے فارغ نہیں ہنوز
پیشِ نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں

قفس میں مجھ سے رودادِ چمن کہتے نہ ڈر ہمدم
گری ہے جس پہ کل بجلی وہ میرا آشیاں کیوں ہو

ازمہر تا بہ ذرہ دل و دل ہے آئنہ
طوطی کو شش جہت سے مقابل ہے آئنہ

اُگ رہا ہے در و دیوار سے سبزہ غالب
ہم بیاباں میں ہیں اور گھر میں بہار آئی ہے

چھڑکے ہے شبنم آئینۂ برگِ گل پہ آب
اے عندلیب وقتِ وداعِ بہار ہے

دل مت گنوا خبر نہ سہی سیر ہی سہی
اے بے دماغ آئنہ تمثال دار ہے

دل خوں شدۂ کشمکشِ حسرتِ دیدار
آئینہ بدستِ بتِ بدستِ حنا ہے

درد

حیف! کہتے ہیں ہوا گلزار تاراجِ خزاں
آشنا اپنا بھی واں اک سبزۂ بیگانہ تھا

قفس میں کوئی تم سے اے ہم صفیرو!
خبر گل کی ہم کو سناتا رہے گا

برہم کہیں نہ ہو گل و بلبل کی آشتی
ڈرتا ہوں آج باغ میں وہ تند خو گیا

چٹکا عبث نہیں کوئی غنچہ چمن میں آہ
اے توسنِ بہار! تجھے تازیانہ تھا

جوشِ جنوں کے ہاتھ سے فصلِ بہار میں
گل سے بھی ہو سکی نہ گریباں کی احتیاط

صیاد اب رہائی سے کیا مجھ اسیر کو
پھر کس کو زندگی کی توقع بہار تک

کچھ گل ہی باغ میں نہیں تنہا شکستہ دل
ہر غنچہ دیکھتا ہوں تو ہے گا شکستہ دل

گل ہنس کے ملے ہے اب تو
بلبل! یہ سمجھیں گے خارجی میں

اے غنچے مجھ سے آگے جو کچھ کہ تھا گرہ میں
گل یاں لٹ گئے ہیں کل رخت دل کے ہاتھوں

ان اشعار میں سے کسی نہ کسی دوسرے مفہوم کو اخذ کیا جا سکتا ہے اور ان میں سے ہر شعر اس دوسرے مفہوم کی طرف ہمارے ذہن کو منتقل کر سکتا ہے۔ مثلاً میر کو یہ شعر:

گل کی جفا بھی جانی دیکھی وفائے بلبل
یک مشت پر پڑے ہیں گلشن میں جائے بلبل

یہاں گل سے محبوب کی طرف بلبل سے عاشق کی طرف اور گلشن سے دنیا کی طرف ذہن منتقل ہوتا ہے۔ یعنی اس دنیا میں محبوب کی جفاؤں کے مقابلے میں عاشق

کی وفا کی نوعیت یہ ہے کہ بالآخر وہ فنا ہو جاتا ہے۔ ہمارے علامتی نظام کے اعتبار سے یہ شعر اپنے پیرائے میں صرف حسن و عشق کے مفہوم کی ترجمانی کرتا ہے۔ لیکن جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے کہ رفتہ رفتہ اس نظام میں دوسرے مفاہیم کا اظہار بھی ہونے لگا۔ یعنی حسن و عشق کے علاوہ اگر اس شعر کا اطلاق دوسرے مفہوم پر کیا جائے تو گل سے حاکمِ شہر کی طرف بلبل سے اس کی رعایا اور گلشن سے خود شہر کی طرف ذہن منتقل ہو سکتا ہے۔ اسے یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ گل اختیار کی علامت ہے اور وفائے بلبل جبر کی علامت۔ یعنی حاکمِ شہر (مختار) کی جفاؤں کے سامنے اس کی رعایا مجبور اور فنا پذیر ہے مگر اُف تک نہیں کرتی یا مثلاً یہ شعر:

ہے کس قدر ہلاکِ فریبِ وفائے گل
بلبل کے کاروبار پہ ہیں خندہ ہائے گل

سادہ طور پر اس شعر کا مفہوم یہ ہے کہ گل کی ہنسی پر بلبل وفا کے فریب میں مبتلا ہے یعنی بلبل پھول کی ہنسی کو مسرت کا اظہار سمجھتی ہے حالانکہ گل (معشوق)، بلبل (عاشق) کی سادگی اور حماقت پر ہنستا ہے۔ لیکن اس روایتی معنویت (حسن و عشق) کے علاوہ اس شعر میں بھی گل سے حاکمِ شہر اور بلبل سے رعایا کسی فردِ واحد کی طرف ذہن منتقل ہوتا ہے جو اپنے بادشاہ کا محکوم ہونے پر بھی حسنِ ظن میں مبتلا ہے۔

اس تجزیے سے یہ پوری طرح واضح ہو جاتا ہے کہ بیانِ واقع کے علاوہ کسی کسی دوسرے مفہوم کے لیے علامت کی تشکیل ہوتی ہے اور قاری یا سامع تخلیق کے ظاہری مفہوم (بیانِ واقع) کے علاوہ بھی ان علامتوں سے دوسرے مفاہیم اور نتائج اخذ کر سکتا ہے۔

علامت کی تشکیل کے سلسلے میں اس بحث اور تجزیے کے بعد بھی علامت کو شعوری یا غیر شعوری قرار دینے کا بظاہر ہمارے پاس کوئی پیمانہ نہیں ہے اور نہ یہ

ہمارا مقصد ہے۔ اس لیے کہ علامت کے شعوری یا غیر شعوری ہونے سے
اس کی معنویت میں کوئی خلل نہیں پڑتا۔ ہمارا اصل مقصد علامتوں کے تعین کے بعد
کسی فن پارے میں ان کی حیثیت اور عمل کی تاویل سے ہے اور اس کا جواب تین
طرح سے دیا جاسکتا ہے:

"(۱) شاعر کا وہ ذاتی تجربہ جو علامت کی تشکیل کا منبع ہے۔
یہ منبع خواہ فطری دنیا ہو، خواہ انسانی بدن خواہ آدمی کے
مصنوعات وغیرہ۔

(۲) کسی تخلیق میں ان (علامتوں) کی پیکریت کی حیثیت،
خواہ اسے حقیقی معنی میں پیش کیا گیا ہو جیسے ایک حقیقی
تجربہ جو مجموعی حیثیت سے دوسرے معنی کی بھی نشاندہی
کرتا ہے۔

(۳) وہ طریقہ جس میں ان کی پیکریت تلازماتی قوت حاصل
کرتی ہے خواہ یہ قوت عالمی انسانی تجربے سے حاصل
کی گئی ہو یا مخصوص تاریخی روایات سے یا اس اندرونی
رشتے سے جو ایک شہ پارے کے (مختلف) عناصر (کے ربط)
سے حاصل ہوتا ہے۔" [۲۴]

ان پہلوؤں پر تفصیلی بحث سے قبل ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ تشبیہہ، استعارہ، علامت، پیکر، تمثیل اور نشان وغیرہ میں کیا فرق ہے اور ان میں باہمی ربط کیا ہے۔ ہم سب سے پہلے تشبیہہ کو لیتے ہیں۔

سادہ طور پر "جیسے" اور "طرح" کے سے الفاظ کے ذریعہ ایک چیز کی دوسری چیز سے مماثلت ظاہر کرنا تشبیہہ ہے۔

"تشبیہہ لغت میں دلالت ہے اس بات پر کہ ایک شے دوسری شے کے ساتھ ایک
معنی میں شریک ہے۔" [۲۵]

مثلاً یہ مشہور مثال:

زید شیر کی طرح بہادر ہے

اس میں زید مشبہ، شیر مشبہ بہ اور بہادری وجہ شبہ ہے۔ بعض علماء کے خیال میں تشبیہہ میں اصل اور اہم پہلو یہ ہے کہ مشبہ بہ مشبہ سے اس صفت میں بہتر ہو جس کی وجہ سے تشبیہہ دی جائے۔ خواہ یہ بہتری حقیقت پر مبنی ہو یا ادعا پر۔ اور اگر یہ صفت دونوں میں برابر ہے تو تشبیہہ جامع نہ ہوگی۔ کیونکہ تشبیہہ میں ایک میں وصف کی زیادتی اور دوسرے میں کمی مضمر ہوتی ہے اور جہاں دونوں کی مساوات کا قصد ہو تو اسے تشابہ کہتے ہیں۔

ان تعریفوں کی رو سے تشبیہہ میں مبالغے کا عنصر ضرور ہوتا ہے یعنی مشبہ اور مشبہ بہ کی مشترک خصوصیت (وجہ شبہ) دونوں میں درجے کے اعتبار سے مختلف ہوتی ہے مثلاً چہرے (کی سرخی) کو گلاب (کی سرخی) سے تشبیہہ دینا۔ تشابہ میں مشبہ اور مشبہ بہ کی مشترک خصوصیت میں درجہ کا فرق نہیں ہوتا بلکہ دونوں میں وہ خصوصیت یکساں طور پر موجود ہوتی ہے مثلاً عمدہ یاقوت کی پہچان یہ ہے کہ وہ کبوتر کے خون کا ہم رنگ ہوتا ہے۔ عمدہ یاقوت کے رنگ کو خونِ کبوتر کا ہم رنگ بتانا تشابہ ہوگا۔ لیکن عام طور پر ادبی اصطلاح میں تشبیہہ اور تشابہ دونوں کے لیے تشبیہہ کا لفظ استعمال ہوتا ہے اس لیے تشبیہہ میں بھی زیادتی اور کمی لازم نہیں کیونکہ تشبیہہ میں بھی خاص عنصر وضاحت کا ہے۔ یعنی تشبیہہ مشبہ بہ کے ذریعے مشبہ کی وضاحت کرتی ہے۔ شدت یا زیادتی کی شرط استعارے کے ساتھ لگائی جاسکتی ہے۔

استعارے میں بھی دو مختلف اشیاء کے درمیان مشابہت تلاش کی جاتی ہے لیکن فرق یہ ہے کہ اسمیں وجہ شبہ کو ظاہر نہیں کرتے بلکہ مشبہ کو بعینہٖ مشبہ بہ مان لیتے ہیں یعنی یہ کہنے کے بجائے کہ زید شیر کی طرح ہے اگر یہ کہیں کہ زید شیر ہے تو یہ استعارہ ہے۔ یہاں ہم بہادر کو بعینہٖ شیر سمجھ لیتے ہیں اور یہی تشبیہ اور استعارے کے درمیان پہلا اور بنیادی فرق ہے۔ علمائے معانی و بیان میں سے بعض کے خیال میں ـــ

"استعارہ ـ تشبیہ میں مبالغے کی غرض سے حقیقی معنی کا کسی شے میں ادعا کرنا اور مشبہ کے ذکر کو تحریری یا تقریری طور پر ترک کر دینا ہے۔ دوسری صورت میں استعارہ ـ تشبیہ میں مبالغے کی غرض سے ایک چیز کو دوسری چیز قرار دینا یا ایک چیز کو دوسری چیز کے واسطے کر دینا ہے۔ یعنی اگر ہم یوں کہیں کہ ہم نے شیر دیکھا اور یہاں شیر سے مراد مرد شجاع ہو تو یہ استعارہ ہے اور اگر یوں کہیں کہ زید شیر ہے تو یہ استعارہ نہ ہوگا۔ اس لیے کہ اس وقت لفظ میں ایک ایسی چیز (زید) ہے جو اس بات پر دلالت کرتی ہے کہ بعینہٖ شیر نہیں (بلکہ شیر کی طرح ہے) ایمان بالغو نہیں ہے صرف حرفِ تشبیہ محذوف ہے" [۲۶]

تشبیہ کے مقابلے میں استعارے کی خصوصیت یہی ہے کہ اس میں مستعار منہ مذکور اور مستعار لہ بالکل محذوف ہو سکتا ہے۔ یعنی استعارے میں ہم صرف شیر کہہ کر زید مراد لیتے ہیں۔ مثلاً:

نکلا وہ شیر خیمے سے باہر علم لیے

یا

نکلا ڈکارتا ہوا ضیغم کچھار سے

دونوں مصرعوں میں شیر اور ضیغم سے مراد مستعار لہ یعنی حضرت عباس ہیں جو مذکور نہیں ہیں۔

مغربی مصنفین نے بھی تشبیہی ہیئت اور استعاراتی ہیئت کے درمیان فرق قائم کرتے ہوئے بتایا ہے کہ صرف 'جیسے' اور 'طرح' کے الفاظ نکال دینے سے ہی تشبیہ استعارے میں نہیں بدلتی۔ اشہری کے خیال میں:

"تشبیہ سے مشبہ اور مشبہ بہ کے درمیان ایک مغائرانہ فرق معلوم ہوتا ہے مگر استعارہ غیر کو عین بناتا ہے" [۲۷]

استعارے میں ہم ایک لفظ کو اپنے خیال اور مشاہدے کی تصریح کے لیے وقتی طور سے مستعار لیتے ہیں اور استعاراتی مفہوم کی ترسیل کے بعد مستعار لفظ کی اہمیت ختم ہو جاتی ہے۔ رشید طوطا کہتا ہے کہ:

"استعارے کے معنی ہیں کسی چیز کا عاریت لینا۔ اس صنعت میں شاعر یا دبیر کسی لفظ کو اس کے معنیِ حقیقی سے منتقل کر کے بطور عاریت کسی دوسرے معنی کے لیے استعمال کرتا ہے" [۲۸]

اور شمس قیس رازی کے خیال میں:

"استعارہ اسے کہتے ہیں جو کسی اسم کا کسی ایسی چیز پر اطلاق کرتا ہے جو اس اسم سے مشابہت رکھتی ہے۔ جیسے بہادر شخص کو شیر کہیں۔ اچھا استعارہ وہی ہے جو معنیِ مقصود کو معنیِ حقیقی سے بہتر بنا کر پیش کرے" [۲۹]

مثلاً: آگ برسانے کو بجلی سوئے جنگاہ چلی
شور تھا برق پئے جلوہ گری نکلی ہے

دونوں مصرعوں میں برق اور بجلی تلوار کے استعارے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہاں نہ بجلی سوئے جنگاہ چلی تھی اور نہ برق پئے جلوہ گری نکلی تھی۔ بلکہ شاعر نے دونوں الفاظ تلوار کے عوض مستعار لیے اور بجلی اور برق (غیر) کو تلوار (عین) میں بدل دیا۔

"استعارہ دراصل تلخیص اور ایجاز کی ایک شکل ہے اور

تشبیہ ایک بیانیہ عمل کے ذریعے توسیع وتطویل کی طرف
بڑھتی ہے اور اس فعل میں کسی منظر عمل یا شے کو اس کی
اصل سے متجاوز کرکے [فنکارانہ] حسن کے نمونے کی صورت
میں بھی پیش کردیتی ہے۔" ۳۰

لیکن "تشبیہ کا کام لازماً متجاوز کرنا نہیں ہے بلکہ وضاحت کرنا ہے اور
تجاوز کے بغیر بھی تشبیہ کا عمل مکمل ہوسکتا ہے۔ بلکہ بعض صورتوں میں تجاوز کرنے پر
تشبیہ ناقص ہوجاتی ہے۔

ارسطو نے بھی اچھی تشبیہوں میں جلا کے اثر (effect of brilliance)
کو تسلیم کیا ہے۔ جانسن کے خیال میں "تشبیہ کی مثال ان لکیروں سے دی جاسکتی
ہے جو ایک نقطے کی طرف آرہی ہوں اور یہ [تشبیہ] زیادہ نفیس اس وقت ہوجاتی
ہے جب یہ لکیریں دور سے آرہی ہوں۔" ۳۱

یعنی تشبیہ جتنے زیادہ سے زیادہ پہلوؤں کا احاطہ کرے گی وہ اتنی ہی
اچھی تشبیہ ہوگی۔

لیکن ارسطو استعارے کو تشبیہ پر فوقیت دیتا ہے۔ اس لیے کہ تشبیہ
تطویل اور توسیع سے کام لیتی ہے اور استعارہ مشابہے کو براہِ راست استعارہ میں
بدل کر ہمارے مافی الضمیر کی وضاحت کردیتا ہے۔ بقول ہربرٹ ریڈ:

"....... Metaphor is the synthesis
of several units into one commanding
image; it is the expression of a complex
idea, not by analysis, nor by direct
statement, but by a sudden perception

of an objective relation." ۳۲

ہربرٹ ریڈ استعارے کو "اتحاد کا دفعتہً منکشف ہوجانا" کہتا ہے۔ اس میں
دو پیکر یا ایک خیال اور ایک پیکر مساوی بھی ٹھہرتے ہیں اور غیر مساوی بھی باہم متصادم
بھی ہوتے ہیں اور اثر پذیر بھی اور اس طرح قاری کو [ادراک کی] ایک اچانک
روشنی سے متحیر کردیتے ہیں۔" ۳۳

تشبیہ سے یہ تحیر اور چمک حاصل نہیں ہوتی اس لیے کہ وہ "جیسے" اور
"طرح" (اداۃ تشبیہ) کے الفاظ میں بہرحال مقید ہے۔

"روایتاً استعارے کو تبادل کی ایک ایسی معنوی صنعت
قرار دیا جاتا رہا ہے جس میں غیر معروف یا ناقص طور پر غیر معروف
کی صراحت، بیان اور تعریف، معروف کے پیرائے میں کی جاتی ہے۔" ۳۴

کہا جاچکا ہے کہ تشبیہ میں مبالغہ کا ہونا ضروری نہیں لیکن استعارے پر
مبالغے کی شرط بہرحال عائد ہوتی ہے اور استعارے میں مبالغہ اتنا شدید ہوجاتا ہے
کہ غیر عین میں بدل جاتا ہے اور اشیا کی تقلیب ہوجاتی ہے یعنی "زید شیر کی طرح
بہادر ہے" یا "زید شیر کی طرح ہے" کی جگہ زید بجائے خود شیر ہوجاتا ہے اور زید
کی حقیقت شیر کی حقیقت سے بدل جاتی ہے۔ اس طرح مشابہت تقریباً فراموش
ہوجاتی ہے اور مبالغہ کی کماحقہ ادائیگی ہوجاتی ہے۔ لیکن قابلِ غور نکتہ یہ ہے
کہ اشیا کی یہ تقلیب اور مبالغے کی یہ کلیت بھی "زید شیر ہے" کی ہیت میں حقیقۃً
تسلیم کرسکتے ہیں کہ اس میں اداۃ تشبیہ غائب اور وجہ شبہ مقدّر
ہے لیکن اس میں عمل بہرحال تشبیہ کا سا ہے یعنی اس میں مشبہ (زید)

اور مشبہ بہ (شیر) دونوں موجود ہیں اور جب ہم "زید شیر ہے" کہتے ہیں تو ہماری مراد زید شیر [کی طرح] ہے" سے ہوتی ہے اور زید شیر ہے کہنے سے زید (مشبہ) کا وجود اس خبر کے ساتھ برقرار رہتا ہے کہ زید شیر ہے لیکن پوری طرح شیر نہیں ہے۔ لیکن جب ہم یہ کہتے ہیں کہ "شیر آیا" تو ناظر کے سامنے صرف شیر ہوتا ہے اور زید کا کوئی تصور نہیں ہوتا۔ بھرپور استعارے کی خوبی یہی ہے کہ اس میں ہماری نگاہ صرف مستعار منہ پر مرکوز رہتی ہے یعنی 'شیر آیا' — یہ فقرہ شیر کے سلسلے میں ہمارے تمام مشاہدات کو محیط ہے۔ 'زید شیر ہے' میں مشاہدات کا یہ احاطہ ممکن نہیں اس لیے کہ اس میں وجہ جامع غائب لیکن مقدر ہے اور یہ تقدیر 'زید شیر ہے' یعنی زید شجاعت میں شیر ہے تک ہی محدود ہے۔ 'زید شیر ہے' کی استعاراتی ہیئت میں ایک خامی یہ بھی ہے کہ اس میں منطقی ربط اور تاویل کی گنجائش پوری طرح موجود ہے۔ یعنی ہم نے زید کو شیر کہا تو شجاعت کی وجہ سے اور یوں مرد شجاع (زید) کو مشبہ بہ یعنی شیر کی جنس میں بطریق تاویل داخل کر لیا۔ لیکن 'شیر آیا' کی ہیئت میں کوئی منطقی ربط یا تاویل نہیں۔

"استعارے کے عناصر میں اسی منطقی ربط کے فقدان کی بنا پر ماہرین معانی و بیان نے یہ بھی بتایا ہے کہ استعارہ صرف معنی کو اٹھاتا یا منتقل ہی نہیں کرتا بلکہ اسے درہم برہم بھی کر دیتا ہے" ص۳۵

بعض مغربی ناقدین نے 'زید شیر ہے' کے لیے زیر سطحی تشبیہ (-sub merged simile) کی اصطلاح کے استعمال پر زور دیا ہے۔ ان کے خیال میں چند استعارے تشبیہوں میں پھیلائے جا سکتے ہیں اور کچھ تشبیہیں استعاروں میں تبدیل ہو سکتی ہیں۔ تشبیہ اور استعارے کے درمیان فرق قائم کرنے کے لیے تقابل، نجابت اور بیان کی سطح پر تشبیہی ہیئت اور استعاراتی ہیئت کے درمیان فرق سمجھنا

ضروری ہے۔ مثلاً 'زید شیر ہے' استعاراتی ہیئت ہے لیکن اس میں اندرونی طور پر تشبیہ کا سا عمل موجود ہے اس لیے اسے "زیر سطحی تشبیہ" بھی کہا جا سکتا ہے۔ بعض تشبیہی ہیئتوں میں استعاراتی عمل موجود ہوتا ہے اور ان کے اسی عمل کی بنا پر انھیں استعاروں میں پھیلایا جا سکتا ہے۔ مثلاً:

ع ہر ذرہ مثلِ جوہرِ تیغ آبدار تھا

ع طوفان تو بے صدا تھا دمِ مرگ کی طرح

اس طرح یہ دونوں مصرعے تشبیہی استعارے ہیں۔ یا یہ جملہ "حامد محمود کی طرح ہے جیسے اسلم مسلم کی طرح" ارسطو کی منطق کے اعتبار سے اس ترکیب کو اثباتی شکل میں بدل دینے سے حامد اور اسلم کا مشابہتی رشتہ اجاگر ہو جاتا ہے۔ یعنی حامد اسلم ہے۔ اور یوں 'اسلم' تشبیہی استعارہ کہلائے گا۔ اس کے برعکس اس مثال کو لیں:

ع نکلا وہ شیر خیمے سے باہر علم لیے

تو عادل و عمل دونوں کی رو سے یہاں شیر کی نوعیت خالص استعاراتی ہے۔ لیکن کبھی کبھی اپنے سیاق و سباق میں استعارہ علامتی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ مثلاً ہم یہ کہیں کہ "چمکتی ہوئی بجلی سے آنکھیں خیرہ ہو گئیں۔" تو یہاں چمکتی ہوئی بجلی علامتی استعارہ (Symbolic Metaphor) ہے۔ یعنی اس میں استعاراتی معنویت بھی ہے اور علامتی معنویت بھی، استعاراتی معنویت یہ کہ 'چمکتی ہوئی بجلی' تلوار کا استعارہ ہے اور علامتی معنویت یہ کہ یہ فقرہ دوسرے معانی کی طرف بھی ذہن کو منتقل کرتا ہے۔ مثلاً کسی اعلیٰ خیال یا تصور کا اچانک ادراک و انکشاف جس سے ہم متحیر ہو گئے ہوں۔ لیکن سوال یہ ہے کہ اس طرح کے استعارے کو علامتی استعارہ کیوں کہا جائے۔ اس کا جواب دینے سے قبل ضروری ہے کہ ہم علمِ بیان میں مستعمل استعارے کی قسموں سے قطعِ نظر کرتے ہوئے ادب میں مروجہ استعارے کے اقسام کا جائزہ لیں۔

"ادب میں وہ استعارہ جو وضاحت، صراحت اور بیان تک ہی محدود رہتا ہے غیر شاعرانہ (Prosaic) کہا جاسکتا ہے۔ یعنی وہ موضوع کی استدلالی حد بندیوں کا یا اس (موضوع) کی منطقی مطابقت سے ہی موازنہ کرتا ہوا نظر آتا ہے جیسے [بھیڑوں کے گلے پر ایک شیر ٹوٹ پڑا] مگر وہ استعارہ جو انتہائی پیچیدہ، فوری اور غیر منطقی رشتوں کو بھی اجاگر کرتا ہوا نظر آتا ہے اصل استعارہ (essential metaphor) کہا جاسکتا ہے [مثلاً خاموش اور پرسکون جنگل میں چشم زدن میں ایک شیر نے تہلکہ مچا دیا] لیکن غیر شاعرانہ استعارے کو اصل استعارہ نہ ہونے کی بنا پر شعر سے خارج نہیں کیا جاسکتا۔ اس لیے کہ دونوں کا فرق عموماً واضح نہیں ہوا کرتا۔ (اور دونوں میں اکثر ایک تدریجی ربط موجود ہوتا ہے) جو استعارہ بجائے خود شاعرانہ ہے، اپنے سیاق و سباق کے لحاظ سے یا قاری کے ذہن کو مناسب طور پر منتقل کرکے اصل استعارہ بن سکتا ہے۔ اور اصل استعارے کی خصوصیت یہ ہے کہ اس کا ترجمہ اس طرح کرنا کہ اس کی معنویت میں خلل نہ واقع ہونے پائے، بہت مشکل ہوتا ہے۔ تجزیہ اس کی معنویت کی انتہا کو نہیں پاسکتا۔ اس کی واحد یقینی پرکھ اس سے ہوسکتی ہے کہ [قاری کے واردات سے] وہ کس حد تک مطابق ہے اور اس کے معنوی ارتعاشات کتنے شدید اور دور رس ہیں۔" ۳۵

اور اسی کو ہم علامتی استعارہ بھی کہہ سکتے ہیں۔

مغربی ناقدین نے استعارے کی تعریف میں نیابت، مشابہت، تصادم، تفاعل اور تقابل — ان سب کو شامل کیا ہے۔ سی۔ ڈے۔ لیوس کے خیال میں شاعرانہ صداقت پیکروں کے اشتراک سے نہیں بلکہ ان کے تصادم سے حاصل ہوتی ہے۔ رچرڈس کہتا ہے:

"سہل ترین ضابطے میں جب ہم استعارے کا استعمال کرتے ہیں تو ہمارے پاس کسی ایک لفظ یا جملے سے مکفول اور باہم متحرک مختلف اشیا کے دو تصور ہوتے ہیں جن کا معنیٰ اُن کے تفاعل کا نتیجہ ہوتا ہے۔" ۳۶

ڈرامے کی استعاراتی ہیت کا تجزیہ کرتے ہوئے ولیم ایمپسن (William Empson) بھی اس نتیجے پر پہنچا کہ کوئی بھی وضعیت (Juxtaposition) خواہ وہ کسی قسم کی ہو، استعارہ ہے۔ جارج کیمپ بل George Campbell کے نزدیک استعارے میں واحد رشتہ مشابہت ہے۔

دوسرے ناقدین نے استعارے کی اور بھی بہت سی تعریفیں کی ہیں لیکن ان تمام تعریفوں کے مقابلے میں ارسطو کی "دو مختلف اشیا کے درمیان مشابہتوں کے ادراک" والی بات کو بنیادی اور مرکزی حیثیت حاصل ہے اور ارسطو کی اس تعریف کے سہارے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ استعارہ مشابہت کے وسیلے سے معروض کی مفروضہ شناخت کراتا ہے۔

جہاں تک استعارے کی تخلیق کا تعلق ہے علامت کے مقابلے میں استعارہ نسبتاً شعوری کاوش ہے۔ قواعدی ضابطے کے تحت چونکہ استعارے کی تخلیق میں مستعارلہ کا وجود پیش نظر ہوتا ہے اس لیے ہم مستعار منہ کی تلاش غور و خوض کے ساتھ کرتے ہیں تاکہ مستعارلہ (غیر معروف) کی تصریح معروف کے پیرائے میں مکمل طور سے ہوجائے۔ استعارے

میں چونکہ تلازمات و متعلقات کا عنصر کے علاوہ مقررہ تصور نہیں ہوتا اس لیے شاعر کی پوری توجہ مستعار منہ پر مرکوز رہتی ہے اور اس کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ اس کا مستعار منہ مستعار لہٗ کے لیے جامع اور مانع ہو۔ دو مختلف اشیا میں مشابہتوں کو محسوس کرنے کا تعلق ہی دراصل شعور سے ہے۔ اس کے برعکس علامت میں تلازمات اور سیاق و سباق کی حیثیت زیادہ حتمی ہوتی ہے اس لیے اس میں ایسا بھی ہوتا ہے کہ تلازمے پہلے وجود میں آجاتے ہیں اور علامت کی تخلیق بعد میں ہوتی ہے۔ یعنی کبھی کبھی غیر شعوری طور پر کسی ایسے لفظ سے علامت کی تخلیق کی تحریک ملتی ہے جو بعد میں اس علامت کے لیے بہترین تلازمہ بن جاتا ہے۔ علامت کی تخلیق میں ہمیں یہ آزادی حاصل رہتی ہے کہ ہم غیر شعوری عمل کو شعور کے مطابق ڈھال لیتے ہیں لیکن استعارے میں یہ آزادی حاصل نہیں ہوتی اس لیے کہ اس میں مستعار لہٗ کا وجود پس منظر یا پیش منظر میں برقرار رہتا ہے اور اس کی حیثیت مقدم ہوتی ہے اس لیے استعارے کی تخلیق کا سفر مستعار لہٗ سے شروع ہونا لازم ہے۔ استعارے کی خصوصیت یہی ہے کہ جب تک وہ مستعار لہٗ کا محتاج رہتا ہے اس وقت تک استعارہ ہے اور جہاں وہ مستعار لہٗ سے بے نیاز ہوا وہاں وہ علامت بن جائے گا۔ مثلاً The Old Man and the Sea میں بوڑھے سے مراد فلاں اور سمندر سے مراد فلاں ہو تو یہ استعارہ ہے اور اگر یہ تخصیص نہیں ہے تو یہ علامت ہے۔ یہیں پر علامت اور استعارے کے درمیان ایک اہم فرق بھی واضح ہوتا ہے وہ یہ کہ مستعار منہ کے لیے مستعار لہٗ کی تلاش کا عمل علامت میں واقع ہوتا ہے کیونکہ علامت کسی شے کی یاد دہانی کراتی ہے۔ علامت میں شیر حقیقتاً شیر ہوتا ہے اور اپنے عمل یا صفت کی وجہ سے ہمیں کسی آدمی کی یاد دلا سکتا ہے۔ یہاں یہ وضاحت ضروری ہے کہ اس Process پر استعارے کا شبہ ہوتا ہے لیکن اس پر استعارے کا اطلاق اس لیے ممکن نہیں کہ اول تو شیر آدمی کی یاد دلاتا ہے آدمی کی نمائندگی نہیں کرتا، دوم یہ کہ یہاں معروف سے غیر معروف کی طرف ذہن منتقل ہوتا ہے جبکہ استعارے میں یہ انتقال غیر معروف

سے معروف کی طرف ہوتا ہے۔ علامت چونکہ قائم بالذات ہوتی ہے اس لیے اگر شیر سے زید کی صراحت کریں تو شیر کا بیان بجائے خود بھی مکمل ہوگا اور قاری نے اگر زید کو نہیں بھی دیکھا ہے تو اس کی حیثیت علامتی رہے گی۔ اس کے برخلاف استعارے میں آدمی آدمی ہی ہوتا ہے لیکن اپنی صفت (مثلاً بہادری) کی وجہ سے شیر نظر آنے لگتا ہے۔

استعارے کی غیر شعوری تخلیق اس لیے بھی محال ہے کہ اس میں معروف کا مشاہدہ پہلے سے موجود رہتا ہے اور چونکہ اس کا اطلاق غیر معروف پر ہوتا ہے اور ہم دونوں میں کسی صفت کی مشابہت تلاش کرتے ہیں اور چونکہ معروف کے لیے ہی استعارہ وجود میں آتا ہے اس لیے وہ چیز جو پہلے سے مشاہدے میں موجود ہو غیر شعوری نہیں ہو سکتی۔

استعارے کا تعلق علم سے بھی ہوتا ہے علم سے مراد یہ کہ ہمیں شیر کے بارے میں معلوم ہے کہ شیر قوی اور بہادر ہوتا ہے یا مثلاً ہمارے ذہن میں بہت سی چیزوں کی تخیلی اور تصوراتی شناخت ہوتی ہے۔ یہ شناخت اتنی شدید ہوتی ہے کہ ہم کسی مجسم اور مشہود شناخت کی طرح خود کو اس سے مانوس محسوس کرنے لگتے ہیں۔ اور جب مستعار لہٗ میں اس تخیلی شناخت کی کوئی مشابہت نظر آتی ہے تو ہم مستعار لہٗ پر اس تخیلی شناخت کا اطلاق کر دیتے ہیں مثلاً سیمرغ اور ہما وغیرہ یا کچھ درندے جن کی حیثیت صرف تخیلی ہے اور جن کے بارے میں ہمیں صرف علم ہے۔

اس ساری بحث کے بعد مڈلٹن مرے کا یہ خیال بہت اہم ہو جاتا ہے کہ:

"استعارے کی تفتیش شعور کے بنیادی ادراکات کی طرح ہے اور اگرچہ استعارہ شاعری میں بہت ترقی یافتہ شکل میں نظر آتا ہے اور قوت بیان کا ایک اہم انداز ہے لیکن یہ ایک ایسا کلیاتی انداز بھی اختیار کر سکتا ہے جس میں ہمارا تمام علم اور تجربہ ایک دوسرے سے ہم رشتہ ہو جائے۔" [۳۵]

مذکورہ بالا بیانات کی روشنی میں جو بحث کی گئی ہے اس سے یہ نتیجہ برآمد ہوتا ہے

کہ استعارہ قائم بالغیر ہوتا ہے یعنی استعارہ استعمال کرنے والا گویا یہ بھی اعلان
کر دیتا ہے کہ دراصل جس چیز کا وہ استعارۃً استعمال کر رہا ہے اس کا اس محل پر وجود
نہیں ہے اور اگر سننے والا (سامع) اس استعارے کو حقیقت سمجھے تو وہ امرِ واقعہ کے خلاف
بلکہ مہمل یا محال تک ہو سکتا ہے مثلاً:

نکلا وہ شیر خیمے سے باہر علم لیے

یا

لاش اکبر کی جو مقتل سے اٹھا لائے حسینؑ
نوجواں کو صفِ اوّل سے اٹھا لائے حسینؑ
چاند کو شام کے بادل سے اٹھا لائے حسینؑ
جاں بلب شیر کو جنگل سے اٹھا لائے حسینؑ

ان میں پہلے، چوتھے اور پانچویں مصرعوں کے بیانات کو اگر ظاہری معنی میں لیا جائے تو
یہ امرِ واقعہ کے خلاف بلکہ مہمل اور محال ہو جائیں گے اس لیے کہ خیمے سے کوئی شیر نہیں نکلا
تھا، کربلا میں کوئی بادل نہیں تھا۔ چاند کو اٹھا کر لانا ناممکن ہے، امام حسینؑ جنگل سے
کسی شیر کو نہیں لائے تھے یعنی استعارے کے آتے ہی ہم کو تسلیم کرنا پڑے گا کہ جس چیز کا ذکر
ہوا ہے وہ واقع میں یا عملاً نہیں تھی۔

استعارے کی توضیح و تشریح کے بعد اب ہم تمثیل کے معنی و مفہوم کا جائزہ لیں گے،
جو بالواسطہ اظہار کے دوسرے وسیلوں کے مقابلے میں استعارے سے زیادہ قریب ہے۔

تمثیل کی سادہ اور مختصر تعریف یہ ہے کہ یہ مجرد تصورات کو مجسم کرنے کا ایک
عنوان ہے۔

"اس کی نوعیت بعینہٖ خیال کی سی ہے جس کا کام غیر مادی
محسوسات کو قابلِ تصور پیکر دل میں منتقل کر دینا ہے۔" ۳۹

لیکن تمثیل کا کام مجرّد کو صرف مجسّم کرنا ہی نہیں ہے بلکہ مجرّدات کی یہ تجسیم ایک معنی کی طرف
ہماری رہنمائی کرتی ہے اور یہ معنی اس مجسم شے کے عمل کے متوازی چلتے ہیں۔ یعنی تمثیل اپنے
عمل میں معنی کی دو متوازی سطحوں پر حرکت کرتی ہے۔ ایک سطح ظاہری معنی manifest meaning
کی نمائندگی کرتی ہے اور دوسری سطح باطنی معنی (latent meaning)
کی نمائندگی۔ تمثیل کے بارے میں John Hughes کہتا ہے کہ:

"تمثیل (ایسی) کہانی یا حکایت ہے جس میں اجسام و اشیاء کے
تحت کسی حقیقی عمل یا سبق آموز اخلاق کو منعکس کیا جاتا ہے۔ اور جیسا کہ
Plularch نے کہا ہے کہ تمثیل ...... شعری تصویر یا
ہیروغلیفی رسم الخط کی سی ایک قسم ہے {جو حواس کو متحرک کر کے
ذہن کو (کسی خیال کی طرف) منتقل کرتی ہے} اس لیے ہر تمثیل کے
دو مفہوم ہوتے ہیں ایک ظاہری دوسرا باطنی۔ ظاہری معنی خواب
یا خیالی صورت کی طرح ہوتے ہیں اور جس کا اصل مفہوم وہی باطنی
مفہوم ہوتا ہے (جسے ہم واقعی بیان کرنا چاہتے ہیں)۔" ۳۸

یعنی جب ہم مجرد تصورات کو مجسم کرداروں میں پیش کرتے ہیں تو مجسم کردار ایک بات کو نہ صرف
پورے طور پر ادا کرتے ہیں بلکہ نچلی سطح پر وہ اُس باطنی مفہوم کی ترجمانی کرتے ہیں جو ہمارا اصل
مدعا ہوتا ہے۔ اکثر تمثیلوں (حکایتوں) میں یہ بھی ہوتا ہے کہ قصے کے بعد ان کے سبق آموز نتائج
کی تشریح کر دی جاتی ہے۔

ہماری شاعری میں تمثیل کا ایک مفہوم تو یہ ہے کہ پہلے ایک بات کا دعویٰ کیا جائے اور
پھر اس کی محسوس دلیل دی جائے۔ یعنی ایک بات کہہ کر اس کے مماثل دوسری حقیقت جو عموماً
مسلمات میں سے ہوتی ہے پیش کی جائے۔ دوسری بات ہر تمثیل (الفاظ عموماً) بجائے خود کبھی استعارے
کی شکل رکھتے ہیں کبھی علامت کی اور کبھی تشبیہ کی اور کبھی حقیقت کا سیدھا سادھا بیان

ہوتے ہیں۔ علامت اور استعارے وغیرہ کا عمل اسی وقت نمودار ہوتا ہے جب پہلی بات مقدر رکھی جائے۔ مثلاً یہ شعر:

غمِ ہستی کا اسدؔ کس سے ہو جز مرگ علاج
شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک

اگر اس شعر میں مصرعۂ اول کا ذکر نہ کیا جائے اور صرف مصرعۂ ثانی مذکور ہو تو یہاں شمع بجائے خود علامت کا عمل کرے گی۔

دوسرا مفہوم یہ ہے کہ بیان کردہ باتوں میں سے پہلی بات سے دوسری بات کو متاثر رکھنا بلکہ دوسری بات کو پہلی بات کا نتیجہ قرار دینا اور اس طرح دوسری بات کو ایک جاندار شے کا عمل عطا کر دینا۔ اس صورت میں ہم فطری مظاہر کو نمایاں کرنے کے لیے ایک ذی روح وجود کی شان پیدا کر دیتے ہیں۔ تمثیل کا مغربی مفہوم بھی یہی ہے۔

مدلل اور مماثل حقیقت پر مبنی تمثیل ہمارے یہاں صنعتِ حسنِ تعلیل کے تحت کثرت سے ملتی ہے۔ حسنِ تعلیل کی تعریف یہ ہے:

"ایک چیز کو کسی چیز کی صفت کے لیے علت ٹھہرانا اور در اصل وہ اس کی علت نہ ہو اور وہ صفت معلول میں خواہ فی نفسہٖ ثابت ہو یا نہ ہو اگر وہ صفت فی نفسہٖ ثابت ہوتی ہے تو وہاں اس صفت کے واسطے فقط علت کا ثابت کرنا مقصود ہوتا ہے اور اگر وہ صفت فی نفسہٖ ثابت نہیں ہوتی تو وہاں علت کے بیان سے اس صفت کا ثابت کرنا مقصود ہوتا ہے ..... اور یہ چیز تشبیہ اور استعارے کے ذریعے حاصل ہوتی ہے۔" ۱۳؎

مثلاً یہ بند:

تھا جب کہ روزِ قتلِ شہِ آسماں جناب
نکلا تھا خوں ملے ہوئے چہرے پہ آفتاب
تھی نہرِ علقمہ بھی خجالت سے آب آب
روتا تھا پھوٹ پھوٹ کے دریا میں ہر حباب
پیاسی جو تھی سپاہِ خدا تین رات کی
ساحل سے سر پٹکتی تھیں موجیں فرات کی

اس بند میں آفتاب کا چہرے پہ خوں ملے ہوئے ہونا، نہرِ علقمہ کا خجالت سے آب آب ہونا اور حباب کا دریا میں پھوٹ پھوٹ کر رونا ــــ ان سب کی علت یہ ہے کہ روزِ قتلِ امام تھا اور موجوں کے سر پٹکنے کی علت یہ ہے کہ امام حسین کے لشکر کی تشنگی کی وجہ سے بیتاب تھیں اس بند کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ یہاں محاوروں کو ان کے اصل پس منظر میں پیش کرتے ہوئے انھیں تمثیلی شکل دی گئی ہے۔ یا مثلاً:

ڈرے ہوا فرات کی موجوں کو اضطراب اور آب میں سروں کو چھپانے لگے حباب

یہاں موجوں کے اضطراب اور حباب کے سر چھپانے کی علت خوف کو قرار دیا ہے۔

مگر مدلل اور مماثل حقیقت کو پیش کرنا ہی تمثیل Allegory کا اصل مدعا نہیں ہے۔ تمثیل کا اصل مفہوم مجرد کو مجسم کرنا ہے اس طرح کہ مجسم کا عمل ایک ذی روح وجود کا عمل معلوم ہو۔ تمثیل کی اس شکل میں کبھی کبھی ہم غیر مادی کے علاوہ مادی اشیا کو بھی ایک متحرک اور مرئی ہیئت عطا کرتے ہیں۔ مثلاً تیغِ ابرو، زبانِ خنجر، تیرِ مژگاں وغیرہ۔ مجرد کو مجسم کرنے کا عمل بھی اردو شاعری میں ابتدا سے موجود ہے۔ ذیل کی مثالیں ملاحظہ ہوں:

پائے ثبات بھی ہے نام آدمی کو لازم مشہور ہے نگیں جو بیٹھا ہے گھر میں گڑ کر

مشتِ خاک اپنی جو پامال ہے یاں اس پہ نہ جا
سر کو کھینچے گا فلک تک یہ غبار آخر کار

اس مسندِ عزت پہ کہ تو جلوہ نما ہے
کیا تاب گذر ہووے تعقل کے قدم کا

رات مجلس میں ترے حسن کے شعلے کے حضور
شمع کے مونہہ پہ جو دیکھا تو کہیں نور نہ تھا

نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

شہرِ دل آہ عجب جائے تھی پر اس کے گئے
ایسا اجڑا کہ کسی طرح بسایا نہ گیا

بے خطر کود پڑا آتشِ نمرود میں عشق
عقل ہے محوِ تماشائے لبِ بام ابھی

قریب ہے یارو روزِ محشر چھپے گا کشتوں کا خون کیونکر
جو چپ رہے گی زبانِ خنجر لہو پکارے گا آستیں کا

تنہا نہیں ماتم میں ترے شام سیہ پوش
رہتا ہے سدا چاک گریبانِ سحر بھی

مژگاں سے گر بچے دل ابرو کرے ہے ٹکڑے
یہ بات کہہ کے میں نے جب اس سے داد چاہی
کہنے لگا کہ ترکش جس وقت ہووے خالی
تلوار گر نہ کھینچے تو کیا کرے سپاہی

مری صراحی سے قطرہ قطرہ نئے حوادث ٹپک رہے ہیں
میں اپنی تسبیحِ روز و شب کا شمار کرتا ہوں دانہ دانہ

اس طرح تمثیل کے مغربی مفہوم کی براہِ راست اور بالواسطہ مثالیں ہماری شاعری میں شروع سے موجود ہیں مندرجہ بالا مثالوں (پائے ثبات، تعقل کے قدم، آتشِ نمرود میں عشق کا کود پڑنا، حوادث کا ٹپکنا، تسبیحِ روز و شب، شام کا سیہ پوش ہونا، سحر کا چاک گریباں ہونا وغیرہ) میں تمثیل کی تینوں صورتیں ملتی ہیں یعنی مجرد کو مجسّم کرنا، مماثلِ حقیقت، اور حسنِ تعلیل۔

مندرجہ بالا اشعار میں سے پہلے شعر میں تمثیل کی تین صورتیں ہیں، اس طرح کہ پہلی صورت میں پائے ثبات کہہ کر مجرد کو مجسم کیا گیا ہے دوسری صورت مماثلِ حقیقت کی ہے اور تیسری صورت اسی مماثلِ حقیقت سے ابھرتی ہے یعنی مصرعۂ ثانی میں کہی گئی بات کو اگر یوں کہا جاتا کہ وہ نگ مشہور ہے جو انگوٹھی میں مضبوطی سے جڑا ہوا ہے تو بھی مماثلِ حقیقت والی تمثیل کا عمل پورا ہو جاتا لیکن یہاں نگینے کے انگوٹھی میں جمے ہوئے ہونے کو بھی تمثیلی انداز یعنی ایک ذی روح وجود کی صورت میں ادا کیا گیا ہے کہ وہ اپنے گھر میں گڑ کر بیٹھا ہوا ہے۔ اسی طرح اس قطعے میں "مژگاں سے گر بچے دل"...... یہاں پہلے دو مصرعوں میں ایک بات کہی گئی ہے اور پھر دوسرے دو مصرعوں میں اس کے مماثل

ایک بات پیش کی گئی ہے اور ابر کے عمل کو ذی روح کا عمل دکھایا گیا ہے۔ اس طرح ہمارے یہاں تمثیل کا مغربی مفہوم بھی ملتا ہے اور روایتی یا مشرقی مفہوم بھی۔

اقبال کے یہاں تو تمثیلی شاعری (مغربی مفہوم میں) کی سب سے زیادہ مثالیں ملتی ہیں مثلاً عقل و دل، حسن و عشق، رات اور شاعر، شمع اور شاعر، شبنم اور ستارے، زمانہ، اذان، علم و عشق، نسیم و شبنم وغیرہ۔ اقبال کی بعض نظموں میں تمثیل کی حکایتی شکل fable بھی موجود ہے مثلاً ایک مکڑا اور مکھی، ایک پہاڑ اور گلہری، ایک گائے اور بکری، ایک پرندہ اور جگنو وغیرہ۔

معنی اور عمل کے اعتبار سے تمثیل علامت کے مقابلے میں استعارے سے زیادہ قریب ہے۔ بظاہر تمثیل اور استعارے میں مقصود معنی کے علاوہ کسی دوسرے معنی پر ان کا اطلاق نہیں ہوتا یعنی تمثیل اور استعارے میں شیر کا عمل انسان کا جیسا ہوگا۔ فرق صرف یہ ہے کہ تمثیل میں ہم مجرّد کو یا تو بجائے خود مجسم کرتے ہیں یا اس مجرّد شے کے ساتھ کسی مرئی یا مادی عنصر کو وابستہ کرکے کسی صفت یا عمل کو واضح کرتے ہیں۔ جیسے پائے ثبات یا جسمِ شب وغیرہ۔ تمثیل میں ہم شجاعت کی نمائندگی شیر کے ذریعے نہیں کریں گے بلکہ شجاعت کو یا تو بجائے خود مجسم یا متحرک دکھائیں گے یا کسی مادی عنصر کو اس کے ساتھ وابستہ کرکے اس عنصر کے عمل کو شجاعت کا عمل قرار دیں گے۔ جیسے دستِ شجاعت وغیرہ۔ جبکہ استعارے میں ہم شیر کہہ کر شجاع شخص مراد لیں گے۔ استعارہ پوری طرح قائم بالغیر ہوتا ہے اور تمثیل نہ تو پوری طرح قائم بالغیر ہوتی ہے اور نہ پوری طرح قائم بالذات بلکہ دونوں کے بیچ کی چیز ہوتی ہے۔ تمثیل میں شجاعت کو بجائے خود مجسم تو کرتے ہیں لیکن اس کا عمل انسانوں جیسا ہوتا ہے۔ یعنی تمثیل کی نوعیت تو وہی رہتی ہے جس کی وہ تمثیل ہے لیکن اس کی ہیئت بدل جاتی ہے اور یوں منطقی طور پر تمثیل ناقابلِ عمل اور absurd ہو جاتی ہے۔ اس کے برعکس علامت کی حیثیت قائم بالذات ہوتی ہے۔ علامت میں شیر شیر ہی کی طرح عمل کرتا ہے اور اس کا اطلاق ایک سے زائد معنی پر ہو سکتا ہے اور اگر ان معانی میں سے کسی پر اس کا اطلاق نہ بھی کیا جائے تو بھی شیر کا عمل اپنی جگہ برقرار اور بامعنی رہے گا۔

تمثیل میں یہ تذبذب اور بے یقینی نہیں ہوتی کہ وہ کس شے کی تمثیل ہے اس لیے کہ تمثیل کے اندر اس شے کی نمائندگی کا اظہار بلکہ اعلان موجود ہوتا ہے۔ بالعموم تمثیل کی صورت میں اس شے کا نام بھی نہیں بدلتا البتہ اس کو ایک مختلف اور غیر متوقع ہیئت مل جاتی ہے مثلاً حسد کو انسانی شکل میں پیش کرنا جبکہ علامت جس شے کی نمائندگی کرتی ہے اس شے کا اظہار نہیں کرتی بلکہ اس کا بھی اشارہ نہیں دیتی کہ وہ کس شے کی نمائندگی کر رہی ہے۔ اور اسی بے یقینی کی وجہ سے علامت میں کثیر المعنویت پیدا ہوتی ہے جیسا کہ کولرج نے کہا ہے کہ:

> "تمثیل شعوری طور سے ادا کردہ لفظ کے علاوہ اور کچھ نہیں ہو سکتی جبکہ علامت کے سلسلے میں، بہت ممکن ہے کہ اس کی تخلیق کے دوران شاعر کے ذہن میں عمومی صداقت غیر شعوری طور پر موجود ہو۔"[۴۲]

اور یہ عمومی صداقت علامت کی شکل میں بہت سی دوسری صورتوں پر بھی منطبق ہو سکتی ہے۔ John Huizinga تمثیل کے متعلق اظہارِ خیال کرتے ہوئے کہتا ہے:

> "کسی خیال کو حقیقی وجود دینے کے بعد دماغ اس خیال کو زندہ دیکھنا چاہتا ہے اور ایسا اس [خیال] کو مجسم کرکے ہی ہو سکتا ہے۔ اس طرح تمثیل وجود میں آتی ہے۔ یہ [عمل] علامت کا سا نہیں ہے۔ علامت دو تخیلوں کے درمیان ایک پراسرار تعلق کو ظاہر کرتی ہے اور تمثیل ایسے تعلق کے تصور کو مرئی ہیئت عطا کرتی ہے۔ علامت نگاری ذہن کا گہرا عمل ہے اور تمثیل سطحی ہے۔"[۴۳]

یعنی علامت کی تخلیق کے وقت جو تخیل فنکار کے ذہن میں ہوتی ہے، علامت کی تفہیم کے وقت ضروری نہیں کہ وہی تخیل قاری کے ذہن میں بھی ہو لیکن علامت کی تخلیق اور تفہیم کے دوران جن دو تخیلوں کی گرفت ہوتی ہے ان میں ایک پراسرار تعلق بہرحال قائم رہتا ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ علامت کی تخلیق کے وقت خود فنکار کے

ذہن میں بھی دو تخیلیں ہوں یعنی کسی باغ میں سوکھے ہوئے اشجار کا ذکر کرتے وقت
اس کے ذہن میں اس بیان کے متوازی بے ثباتیِ دنیا کا مفہوم بھی ہو۔ مثلاً علامت میں
شجاعت کی نمائندگی شیر کے عمل کے ذریعے ہوگی اور یوں شجاعت اور شیر میں ایک
تعلق ظاہر ہوگا لیکن تمثیل میں شیر اور شجاعت کے درمیان بہادری کا جو تعلق ہے اسے
بجائے خود ایک مرئی ہیئت عطا کردی جائے گی۔

تمثیل کی مختلف صورتوں کا جائزہ لینے کے بعد ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ مجرد کو
مجسم کرنا ہی تمثیل کی بنیادی صفت ہے یعنی حسد کو انسانی شکل میں پیش کرنا۔ یہ بجائے
خود محال بات ہے اس لیے کہ حسد کی کوئی مادی شکل نہیں ہوتی۔ دوسری صورت یہ ہے کہ
کوئی بات کہہ کر اس کی مزید وضاحت کے لیے اس سے ملتی جلتی کوئی حقیقت (مثل اور مثال)
پیش کردی جائے مثلاً:

غمِ ہستی کا اسدؔ کس سے ہو جز مرگ علاج
شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک

یہ بظاہر دو بالکل الگ بیانات ہیں اور شمع کے صبح تک جلنے کی معنویت مصرعۂ اوّل میں بیان
کی ہوئی حقیقت پر قائم ہے۔ اگر دونوں مصرعوں میں بیان کی ہوئی باتوں کے ربط تک ذہن
نہ پہنچے تو یہ شعر دو مختلف باتوں کا تقریباً مہمل مرکب ہے اور یہ پوچھا جاسکتا ہے کہ غمِ ہستی کا علاج
صرف موت ہونے اور شمع کے صبح تک جلتے رہنے کا آپس میں کیا تعلق ہے۔ علامت اس قسم
کے سوالوں کے سامنے بے بس یا مہمل نہیں ہوتی۔

"پیکر سے مراد ظاہری مادی محسوسات کے نقش کو ذہن میں از سرِ نو
خلق کرنا ہے۔" ڈریم

اور اس نقش کا براہِ راست تعلق ہمارے حواس سے ہوتا ہے۔ ایک پیکر محسوسات
اور مشاہدات کے وسیلے سے پہلے ہمارے حواس کو متاثر اور پھر تخیل کو متحرک کرتا ہے اور ہم
ان محسوسات و مشاہدات کے نقوش اپنے ذہن میں قائم کرتے ہیں۔ ذہن میں یہ نقوش قائم
کرنے کے لیے ہم زبان سے کام لیتے ہیں اور زبان کے الفاظ و بیانات انھیں محسوسات و
مشاہدات پر مبنی ہوتے ہیں۔

"نفسیات میں پیکر کا مطلب کسی گذشتہ حسی یا ادراکی تجربے
کی ذہنی بازآفرینی اور یاد ہے جس کا بجائے خود بصری ہونا ضروری
نہیں۔" شع

ایسی صورت میں پیکر کا تعلق براہِ راست ہماری تخیل سے ہوتا ہے۔ پہلے ہم اشیا کا مادی یا
ظاہری نہیں بلکہ ان کی حسی کیفیت کا تخیلی ادراک کرتے ہیں اور پھر انھیں اس طرح
پیش کرتے ہیں کہ وہ قاری کے حواس کو متاثر اور تخیل کو متحرک کریں۔ اسکاٹ جیمس
کے لفظوں میں اسے تخیلی بازآفرینی بھی کہہ سکتے ہیں۔ ارسطو نے اسے [کرداروں و منظروں
کے ساتھ] فطری ہم احساسی کا نام دیا ہے۔
تخیلی ادراک کے پیکروں کی بہترین مثالیں انیسؔ کے یہاں ملتی ہیں:

وہ صبح اور وہ چھاؤں ستاروں کی اور وہ نور
دیکھے تو غش کرے ارِنی گوئے اوجِ طور
پیدا گلوں سے قدرتِ اللہ کا ظہور
وہ جابجا درختوں پہ تسبیح خوانِ طیور
گلشن خجل تھے وادیِ مینو اساس سے
جنگل تھا سب بسا ہوا پھولوں کی باس سے

ٹھنڈی ہوا میں سبزۂ صحرا کی وہ لہک
شرمائے جس سے اطلسِ زنگاریِ فلک
وہ جھومنا درختوں کا پھولوں کی وہ مہک
ہر برگِ گل پہ قطرۂ شبنم کی وہ جھلک
ہیرے خجل تھے گوہرِ یکتا نثار تھے
پتے بھی ہر شجر کے جواہر نگار تھے

ان پیکروں کے ذریعے ہم حواسِ خمسہ کے ہر تجربے سے گذر جاتے ہیں۔ مثلاً پہلے بند کا چوتھا مصرعہ۔ "وہ جا بجا۔۔ ۔۔ ۔۔" میں بصری اور استماعی پیکر ہیں۔ پھر چھٹے مصرعے میں مشامی پیکر ہے۔ دوسرے بند کا پہلا مصرعہ:
"ٹھنڈی ہوا میں سبزۂ صحرا کی وہ لہک" ـــ بصری اور لمسی پیکروں کو ابھارتا ہے۔ پیکروں کی صفت میں سکون اور حرکت دونوں شامل ہیں لیکن انھیں کے پیکروں میں بہ اعتبارِ صفت حرکی پیکر زیادہ ہیں۔ اس کے برعکس مشاہداتی اور ساکن پیکروں کی بہترین مثال اقبال کے یہاں ملاحظہ ہو:

خاموش ہے چاندنی قمر کی ۔۔۔ شاخیں ہیں خموش ہر شجر کی
وادی کے نوا فروش خاموش ۔۔۔ کہسار کے سبز پوش خاموش
فطرت بے ہوش ہو گئی ہے ۔۔۔ آغوش میں شب کے سو گئی ہے
کچھ ایسا سکوت کا فسوں ہے ۔۔۔ نیکر کا خرام بھی سکوں ہے
تاروں کا خموش کارواں ہے ۔۔۔ یہ قافلہ بے درا رواں ہے
خاموش ہیں کوہ و دشت و دریا ۔۔۔ قدرت ہے مراقبے میں گویا

ان اشعار میں اگر ہم کچھ مخصوص لفظوں پر غور کریں تو ہم دیکھتے ہیں کہ اقبال نے بعض حرکی پیکروں کو ساکن بنا کر پیش کیا ہے۔ یعنی انھوں نے حرکت میں سے

سکون کو ابھارا ہے۔ مثلاً۔ نوا فروش، نیکر کا خرام، دریا وغیرہ۔ نوا فروش خاموش، نیکر کا خرام بھی سکون ہے، خاموش ہیں کوہ و دشت و دریا۔ ان مصرعوں میں اقبال نے حرکت اور سکون کے تفاعل سے صوتی اور صوری پیکر ابھارے ہیں۔ بعض نقادوں نے اس میں 'ش' کی آواز کی تکرار کی بنا پر اسے صوتی پیکروں کا بہترین نمونہ قرار دیا ہے لیکن اس میں صوتی پیکر کے ساتھ ساتھ صوری پیکر بھی بڑی خوبصورتی سے ابھارے گئے ہیں۔

پیکر کی تعریف میں خلطِ مبحث سے بچنے کے لیے تخیلی حس اور مشاہداتی حس کی وضاحت بھی ضروری ہے۔ مشاہداتی حس میں بھی تخیل کارفرما ہوتی ہے اور اگر ایسا نہ ہو تو بقول شبلی خالی محاکات نقالی سے زیادہ نہیں اور مس ڈاؤننگ (Miss Downey) کے خیال میں بھی:

" پیکر کا ادراک مادی نقل یا شے کے طور پر نہیں کرنا چاہیے
بلکہ ایک خیال کے مواد کے طور پر جس میں توجہ کو ایک طرح کی حسی
کیفیت پر مرکوز کر دیا جاتا ہے۔" [۴۶]

ازرا پاؤنڈ بھی پیکر کو "تصویری نقل نہیں بلکہ وہ شے" بتاتا ہے جو "کسی عقلی اور جذباتی کامپلکس کو وقت کے ایک لمحے میں پیش کر دیتا ہے۔" [۴۷]

مندرجہ بالا اشعار میں اقبال نے لفظوں کے باہمی تحرک سے صوتیاتی آہنگ پیدا کرتے ہوئے سکوت کی جو فضا قائم کی ہے اور اس فضا کا جو تاثر قبول کیا ہے:

اے دل تو بھی خموش ہو جا ۔۔۔ آغوش میں غم کو لے کے سو جا

یہ ان کی تخیل ہی کی کارفرمائی ہے۔

اپنے عمل کے اعتبار سے پیکر کا دائرہ بہت وسیع ہوتا ہے اور اس میں اشاراتی عنصر بھی شامل رہتا ہے۔ یعنی ایک پیکر پیش منظر سے پس منظر کی طرف رہنمائی کرتا ہے کبھی کبھی پیکر (نظم یا شعر میں ایک کل کی حیثیت سے) اپنے متعلقات کے امتزاج و انتشار سے وجدانی، مافوق اور زیر سطحی معانی کی ایک مرکب کیفیت پیدا کرتا ہے۔ ایسی صورت

میں یہ نہیں معلوم ہوتا کہ پیکر کہاں سے شروع ہوا اور کہاں پر ختم۔ جارج وہیلے (George Whalley) اس سلسلے میں کہتا ہے کہ:

"پیکر اکہرا لفظ ہے لیکن پیکر کا وجود غیر معین ہے قطعیت
کے ساتھ یہ طے نہیں ہو سکتا کہ پیکر کہاں سے شروع ہوتا ہے اور
کہاں پر ختم اور [اس بات کا بھی] کوئی پیمانہ نہیں ہے جس کے
ذریعے ہم یہ کہہ سکیں کہ شاعری میں کیا [چیز] پیکر ہے اور کیا
نہیں۔" (۳)

آگے چل کر وہ کہتا ہے کہ:

"بصری پیکر اپنے سیاق و سباق اور دائرۂ بصارت سے
ابھرتا ہے لیکن شعری پیکر اپنے سیاق و سباق میں ضم رہتا ہے۔" (۴)

اس تعریف کی روشنی میں یہ شعر دیکھیے:

پردہ داری می کند بر طاقِ کسریٰ عنکبوت
بوم نوبت می زند بر گنبدِ افراسیاب

بظاہر اس شعر کا مفہوم یہ ہے کہ وہ عمارتیں جہاں کل شاہی شان و شوکت کا جھمگھٹا تھا آج ویران اور اجاڑ پڑی ہیں۔ لیکن اس مفہوم کی ادائیگی میں جو پیچ ہیں وہ بھی ملاحظہ ہوں۔

پرانے زمانے میں شاہی بارگاہ تک پہنچنے کا وسیلہ جو شخص ہوتا تھا اسے پردہ دار کہتے تھے اور نوبت کا استعمال بھی اہم اور مخصوص اوقات (مثلاً بادشاہ کی آمد وغیرہ) میں ہوا کرتا تھا۔

اس طرح پردہ داری اور نوبت۔ رونق، زندگی اور شان و شوکت کے نشان ہیں اور طاقِ کسریٰ اور گنبدِ افراسیاب شاہی وقار اور عظمت

کی علامتیں لیکن اب ان عمارتوں میں مکڑی کے جالے ہیں اور یہاں اُلّو بولتے ہیں۔

پردہ داری اور نوبت میں باہمی تضاد اور مماثلت بھی ہے۔ یہی چیزیں شاہی شان و شوکت کا نشان تھیں اور اب یہی چیزیں شاہی عظمت و وقار کی علامتیں ہیں۔ اس طرح نشان علامت میں تبدیل ہو گیا۔

مکڑی کو دربان اور بوم کو نوبت بجانے والا استعارتاً کہا گیا ہے۔ پورا شعر ایک پیکر ہے اور یہ پیکر دنیا کے زوال اور بے ثباتی کی بہترین علامت۔ ایسے پیکروں میں تشبیہ، استعارہ، علامت اور نشان — سب شامل ہوتے ہیں اور انھیں سیاق و سباق سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔

Spurgeon پیکر کی اصطلاح کو ایک ایسے لفظ کے طور پر استعمال کرتی ہے جس کا اطلاق ہر قسم کی تشبیہ پر اور ان لفظوں پر بھی ہو سکے جنھیں تشبیہ اور استعارے میں پھیلایا جا سکتا ہے۔

نارتھراپ فرائی Northrope Frye بھی پیکر کو:

"طبیعی مواد سمیت فن کی ہیئتی اکائی کی حیثیت سے ایک
علامت قرار دیتا ہے۔" (۵)

پیکر کی ایک دوسری خصوصیت یہ بھی ہے کہ یہ سیدھے سادے لفظوں کے ذریعے بھی منظروں کی بھرپور عکاسی کرتا ہے یعنی ایسے لفظوں میں شعری عنصر کا ہونا ضروری نہیں۔ اس کے لیے میر انیس کا ایک بند پھر ملاحظہ ہو:

انبار تن و سر کے سراسر تھے زمیں پر
تن تھے کسی جا اور کہیں سر تھے زمیں پر
کاٹے ہوئے ہتھیار برابر تھے زمیں پر
جوشن کہیں ٹکڑے کہیں مغفر تھے زمیں پر
بے جاں کہیں وہ اہلِ ستم ساتھ پڑے تھے
ریتی پہ کہیں پاؤں کہیں ہاتھ پڑے تھے

یہ جنگ کا بیان ہے اور پورا بیان شاعرانہ عناصر سے عاری ہے سیدھے سادے لفظ ہیں لیکن ان لفظوں کے تجزیے سے ہمیں معلوم ہوگا کہ یہ ایک بھیانک جنگ کا منظر پیش کرتے ہیں۔ بند کا پہلا مصرعہ یہ منظر پیش کرتا ہے:

ع انبار تن و سر کے سراسر تھے زمیں پر

اور دوسرے مصرعے میں بھی یہی بات کہی گئی ہے۔ تن و سر کا ذکر یہاں بھی ہے لیکن لفظوں کی نشست بدلی ہوئی ہے۔ یہ تبدیلی بے وجہ نہیں ہے بلکہ اس سے منظر کی دہشت میں اضافہ ہوتا ہے۔ "تن تھے کسی جا — اور کہیں سر تھے زمیں پر" پہلے سر تن سے اڑا اور پھر تن کچھ دور جا کر گرا۔ پھر تیسرے مصرعے میں کاٹے ہوئے ہتھیاروں کا ذکر ہے اور چوتھے مصرعے میں بھی یہی بات دہرائی گئی ہے یعنی یہاں بھی ہتھیاروں کا ذکر ہے۔ "جوشن کہیں ٹکڑے — کہیں مغفر تھے زمیں پر"۔ پہلے حملہ کرنے والے ہتھیار کٹے (حالانکہ مصرعے میں اس کی وضاحت نہیں ہے لیکن چونکہ چوتھے مصرعے میں دفاعی ہتھیاروں کے ٹکڑے ہونے کا ذکر ہے اس لیے یہ نتیجہ نکالنا آسان ہے کہ تیسرے مصرعے میں کاٹے ہوئے ہتھیاروں سے مراد حملہ کرنے والے ہتھیار ہیں) اور پھر جوشن اور مغفر دفاعی ہتھیار بھی ٹکڑے ہو گئے۔ یہاں دہشت میں مزید اضافہ ہوا۔ پانچویں مصرعے میں دو اہلِ ستم کا ساتھ پڑا ہونا بھی قابلِ غور ہے۔ یعنی ایک ہی وار میں دونوں کا خاتمہ ہوا۔ اور پھر — "ریتی پہ کہیں پاؤں کہیں ہاتھ پڑے تھے"۔ یہاں تک پہنچتے پہنچتے منظر کی دہشت اپنی انتہا پر ہے۔ پورے بند کو غور سے پڑھنے پر محسوس ہوتا ہے کہ دہشت اور افراتفری کا یہ ماحول جزئیات کے انتخاب سے ابھرتا ہے اور اس میں الفاظ کے تخلیقی انتخاب کا زیادہ دخل نہیں ہے۔

اس بند کا دوسرا اور اہم پہلو یہ ہے کہ ہر مصرعے میں جنگ کا ایک نشان موجود

ہے۔ پہلے مصرعے میں 'تن و سر کے انبار' دوسرے مصرعے میں بھی 'تن و سر' تیسرے مصرعے میں 'کاٹے ہوئے ہتھیار' چوتھے مصرعے میں جوشن اور مغفر کا اِدھر اُدھر پڑا ہونا پانچویں مصرعے میں دو اہلِ ستم کا ایک ساتھ پڑا ہونا' چھٹے مصرعے میں' ہاتھوں اور پاؤں کا اِدھر اُدھر پڑا ہونا' یہ سب اس بات کے نشان ہیں کہ جنگ ہوتی ہے لیکن اگر یہ صرف جنگ کے نشان ہیں تو یہ تخلیقی نشان نہیں ہیں۔ تخلیقی نشان یہ اُسی وقت بنتے ہیں جب اپنے مخصوص اسلوب میں یہ ایک بھیانک اور لرزہ خیز جنگ کا منظر پیش کرتے ہیں جیسا کہ اوپر کے تجزیے سے ظاہر ہوتا ہے۔ اور یوں ہم دیکھتے ہیں کہ بند کا ہر مصرعہ پیکر اور نشان دونوں حیثیتوں سے عمل کرتا ہے۔

پیکر کی تعریف و تشریح کے بعد یہ وضاحت ضروری ہے کہ علمِ بیان کی تمام قسمیں یعنی تشبیہ، استعارہ، علامت، نشان اور تمثیل وغیرہ کا فی نفسہٖ دائرۂ عمل مختلف ہے لیکن یہ ساری چیزیں پیکریت میں شامل رہتی ہیں۔

پیکر کے بعد اب ہم بالواسطہ اظہار کے اس پیرائے کی طرف آتے ہیں جسے نشان کہتے ہیں۔

نشان اور علامت کا عام طور پر ہمارے یہاں ایک ہی مفہوم سمجھا جاتا رہا ہے۔ یہاں نشان کا لفظ انگریزی لفظ sign کے معنی میں استعمال کیا گیا ہے۔ علامت کے بارے میں عرض کیا جا چکا ہے کہ علامت اور اصل میں کوئی نہ کوئی مماثلت ضرور ہوتی ہے اور اخذ کردہ معانی و مفاہیم کے علاوہ بھی اس کی قائم بالذات حیثیت ہوتی ہے۔

"علامت کی ترجمانی کا تصور یہ پہلے ہی مان لیتا ہے کہ ایک غیر علامتی زبان میں اس کی ترجمانی کی جا سکتی ہے۔"

ہیگل کے قول کے مطابق:

"علامت اور اصل میں کوئی نہ کوئی مماثلت ضرور ہوتی ہے
درحالیکہ نشان اور اصل میں کوئی بھی مماثلت ضروری نہیں ۔"[۵۲]

علامت اور نشان کے درمیان دوسرا اہم اور بنیادی فرق یہ ہے کہ نشان میں علّت اور معلول اور اثر اور موثّر کا رشتہ لازم ہے۔ علامت میں ایسا کوئی رشتہ نہیں ہوتا۔ مثلاً غالب کا یہ شعر:

ہستی کا اعتبار بھی غم نے مٹا دیا
کس سے کہوں کہ داغ جگر کا نشان ہے

یہاں جگر موثّر ہے اور داغ اثر۔ تپشِ جگر [علّت] اتنی بڑھی کہ جگر کی جگہ اب صرف ایک داغ [معلول] رہ گیا ہے۔ یا مثلاً یہ جملہ: "احمد کے ہاتھ خون سے رنگین ہیں" ہاتھوں کا خون سے رنگین ہونا نشانی ہے اس بات کی کہ احمد قاتل ہے۔ ہاتھوں کا خون سے رنگین ہونا معلول ہے اور قاتل ہونا علّت۔ یہاں بات کو کنایتاً کہا گیا ہے۔ بالواسطہ اظہار کے دوسرے پیرایوں کی طرح چونکہ نشان بھی کنایے کا مفہوم رکھتا ہے اس لیے نشانیاتی عمل میں بات کو کنایتاً کہا جاتا ہے۔ نشان کی دوسری مثالوں کے لیے مندرجہ ذیل اشعار ملاحظہ ہوں:

گُل کی جفا بھی جانی دیکھی وفائے بُلبل
یک مُشت پر پڑے ہیں گلشن میں جائے بلبل

گلشن میں بلبل کی جگہ پر اب "یک مشت پر" گُل کی جفا اور بلبل کی وفا کا نشان ہیں۔ یہاں "یک مشت پر" معلول ہے اور گُل کی جفا علّت۔ اور چونکہ "یک مشت پر" بلبل کے آثار میں سے ہیں اس لیے اثر اور موثّر کا رشتہ بھی واضح ہوتا ہے کہ "پر" یہاں پر اثر ہیں اور بلبل موثّر۔

صبح تک وہ بھی نہ چھوڑی تو نے او بادِ صبا
یادگارِ رونقِ محفل تھی پروانے کی خاک

اس شعر میں پروانے کی خاک رونقِ محفل [گذشتہ] کا نشان ہے۔ یہاں محفل کا آراستہ ہونا علّت ہے اور اس محفل میں شمع کا روشن ہونا اور شمع پر پروانے کا جل کر راکھ ہوجانا معلول۔ جیسا کہ ہم پہلے کہہ چکے ہیں کہ نشان میں کنایے کا مفہوم ہوتا ہے اس لیے یہاں شمع کے روشن ہونے اور پروانے کے جل کر خاک ہونے کا ذکر مقدر رکھا گیا ہے۔

بعض نشان مفروضہ اور مقرر کردہ ہوتے ہیں۔ جیسے ریاضی میں جمع اور تفریق کے لیے + اور – کے نشان یا مثلاً اس شعر میں:

روشن ہے اس طرح دلِ ویراں میں داغ ایک
اجڑے نگر میں جیسے جلے ہے چراغ ایک

یہاں چراغ ایک مفروضہ نشان ہے کہ پرانے زمانے میں بستی کو اجاڑنے کے بعد اس کے کھنڈر پر ایک چراغ روشن کر دیا جاتا تھا۔

نشان اور علامت کے فرق کی وضاحت میں اربن اور لینگر نے تفصیلی بحثیں کی ہیں۔ اربن کہتا ہے کہ:

"علامت ایک نشان تو ہوتی ہی ہے لیکن یہ نشان کے علاوہ کچھ اور معنی بھی رکھتی ہے۔"[۵۳]

پھر وہ R. B. Perry کے اس قول سے بحث کرتا ہے کہ:

"ہر بنیادی معلومات علامت ہو سکتی ہے اگر اس سے کوئی شے مراد ہو یا وہ کسی نشان کا کام کرتی ہو۔"[۵۴]

وہ کہتا ہے کہ:

"یہ بات دو طرح سے وضاحت طلب ہے یہ کہ یہ تمام علامتی تلازموں کو معنوی تلازموں کے مطابق کر دیتی ہے اور علامت کو نشان کے مطابق۔ علامتی تلازمہ معنوی تلازمہ تو ہے مگر یہ اس

تلازمے کی ایک مخصوص قسم ہے۔ سب علامتیں ایک معنی میں نشان تو
ہوتی ہیں لیکن ہر نشان علامت نہیں ہوتا۔" ص۵۵

آگے چل کر وہ کہتا ہے کہ:

"تمام علامتی تلازمے معنوی تلازمے ہیں لیکن تمام معنوی تلازمے
علامتی تلازمے نہیں۔" ص۵۵

علامتی تلازموں اور معنوی تلازموں سے اربن کی مراد یہ ہے کہ مان لیجیے ہم نے ایک باغ کو دنیا کی علامت قرار دیا۔ اب ہم باغ کے جو بھی تلازمے مثلاً پھول، اشجار، پرندے اور ہوا وغیرہ استعمال کریں گے ان سب کی اپنی علاحدہ علامتی معنویت بھی ہوگی یعنی ان میں سے ہر تلازمہ علامتی تلازمہ ہوگا اور یہ تلازمہ کسی نہ کسی دوسرے معنی کی طرف رہنمائی ضرور کرے گا لیکن اس کے برعکس باغ جس کُل معنی دنیا کی علامت ہے اس کے مظاہرات میں سے ہر شے کے ایک معنی ہیں لیکن ضروری نہیں کہ یہ معنی باغ کے علامتی تلازمے میں ادا ہوگئے ہوں مثلاً مشرق و مغرب کی تفریق اس وقت دنیا کے معنوی تلازمات میں سے ایک ہے مگر ضروری نہیں کہ باغ کے علامتی تلازموں میں سے کوئی اس تفریق کی طرف بھی رہنمائی کرے۔" اس لیے علامت کا اپنا علاحدہ عمل ہے اور بہ حیثیت نشان کے دوسرا عمل۔ علامت کو نشان کے طور پر استعمال کرنا اس کے تصور کو باطل کر دیتا ہے۔ بہت سے مواقع ایسے ہیں جہاں نشان کی اصطلاح تو استعمال ہو سکتی ہے لیکن علامت کی اصطلاح بالکل بے عمل ہو گی۔ مثلاً بادل بارش کا نشان ہیں مگر علامت نہیں یا موتھ بنانا یا تیوریاں چڑھانا غصے کی نشانیاں ہیں ان کی علامتیں نہیں۔" ص۵۵

اردو میں یہ تمام استعمالات علامت کے مفہوم میں مستعمل ہیں۔ یعنی ہم بادل کو بارش کی علامت اور تیوریاں چڑھانے کو غصے کی علامت کہتے ہیں۔ حالانکہ ادبی اصطلاح میں انھیں نشان کہنا چاہیے۔ اس کی مثال میر کے ایک شعر سے اچھی طرح دی جاسکتی ہے:

اشک کی سرخی زردی موںہہ کی عشق کی کچھ تو علامت ہو
سرو و گل اچھے ہیں دونوں رونق ہے گلزار کی ایک

اشک کی سرخی اور موںہہ کی زردی دراصل عشق کے نشان ہیں جنھیں علامت کہا گیا ہے اسی طرح ذوق کا یہ شعر:

دم گھٹتا ہے سینے میں دم شدتِ گریہ
باراں کی علامت ہے جو ہو جائے ہوا بند

ہوا کا بند ہونا بارش کا نشان ہے علامت نہیں۔

"لغت میں علامت کی تعریف کسی غیر مرئی شے کے مرئی
نشان کے طور پر کی گئی ہے اور نشان کی تعریف ایک روایتی
علامت کے طور پر جو ایک تصور کی نمائندگی کرتی ہے۔" ص۵۵

مثلاً صلیب علامت کے مفہوم میں ایک غیر مرئی شے ایثار و قربانی اور پیہم کارزار کا مرئی نشان ہے اور نشان کے مفہوم میں حضرت عیسیٰ کی روایتی علامت جو ایک مخصوص تصور کی نمائندگی کرتی ہے۔ خود اربن کی اظہاری نشان کی وضاحت اس تعریف کا کما حقہ محاکمہ کرتی ہے وہ کہتا ہے کہ:

"اظہاری نشان ذہن کو کسی مخصوص خیال کی طرف منتقل کرتا ہے
اور ہم نشان سے قطع نظر کر کے محض خیال سے سروکار رکھتے ہیں۔ مثلاً
صلیب ایک معنی خیز نشان ہے اور اس کی اظہاریت اس کے تصور میں مضمر ہے
اور یہ مخصوص تصور کی نشاندہی کرنے کے علاوہ کسی دوسری طرف اشارہ
نہیں کر سکتی۔" ص۲۰

لغت میں نشان کو جس طرح روایتی علامت کے مفہوم میں استعمال کیا گیا ہے اربن نے اسی طرح صلیب کو معنی خیز نشان کے مفہوم میں استعمال کیا ہے۔ اور ایک مخصوص تصور سے اس کی مراد ایک معین

حوالے سے ہے۔ علامت اور نشان کے فرق کی مزید وضاحت کرتے ہوئے اس نے آگے چل کر کہا بھی ہے کہ :

" ان لوگوں کے لیے جو علامت اور نشان کو یکساں سمجھتے ہیں'
علامت نگاری کے اصولوں کا مطلب ان اصولوں سے ہوتا ہے جو
نشان کے متعین حوالوں کا محاکمہ کرتے ہیں۔" ۶۰

ایسے لوگ صلیب کی روایتی معنویت (بحیثیت نشان) سے آگے نہیں بڑھتے۔
نشان کے سلسلے میں لینگر (Langer) کہتی ہے کہ :

" نشان کسی شے' واقعے یا حالت کے موجودہ' گزشتہ یا آئندہ
وجود کو ظاہر کرتا ہے۔ ایک گیلی سڑک اس چیز کا نشان ہے کہ بارش
ہو چکی ہے۔ چھت پر بارش کے قطروں کی آواز بارش ہونے کا
نشان ہے۔ . . . . اسی طرح نور کا تڑکا طلوعِ آفتاب
کا پیش خیمہ ہے۔" ۶۱

مثال کے طور پر غالب کا یہ شعر:

ہے موجزن اک قلزمِ خوں کاش یہی ہو
آتا ہے ابھی دیکھیے کیا کیا مرے آگے

اس شعر میں لینگر کی بیان کردہ تینوں صورتیں موجود ہیں۔ ماضی کی صورت یہ کہ "ہے موجزن اک قلزمِ خوں" یعنی کچھ ہو چکا ہے جس کی وجہ سے قلزمِ خوں موجزن ہے۔ حال یہ کہ قلزم خوں ابھی تک موجزن ہے اور مستقبل یہ کہ آتا ہے ابھی دیکھیے کیا . . . .
یعنی قلزمِ خوں کے نتیجے میں بہت سے خدشات لاحق ہیں۔
لینگر کے خیال میں :

" نشان کسی شے کے وجود پر دلالت کرتا ہے جبکہ علامت

اس شے کے تصور کو ذہن میں لاتی ہے۔ ایک اصطلاح جسے اشارتاً
نہیں بلکہ علامت کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے اپنے معروض کی
موجودگی کے لیے حواس میں مناسب حرکت نہیں پیدا کرتی جب
میں کہتی ہوں نپولین تو آپ یورپ کے فاتح کی طرف جھکتے نہیں
گو کہ میں نے آپ سے اس کا تعارف کرا دیا۔ آپ فقط اس کے
بارے میں سوچتے ہیں۔" ۶۲

وہ کہتی ہے کہ :

" علامتیں اشیا کی نیابت نہیں کرتیں بلکہ ان کے تصورات
کا وسیلہ ہیں۔ کسی شے یا حالت کا ادراک کرنا اس شے کی طرف
ہمارے صریحی ردِ عمل یا اس شے کے وجود سے باخبر ہونے کی
طرح نہیں ہے۔ اشیا کے بارے میں گفتگو کرتے وقت ہمارے
سامنے خود اشیا نہیں ہوتیں بلکہ ان کے تصورات ہوتے ہیں اور
یہ تصورات ہی علامتیں ہیں۔" ۶۳

نشان اور علامت کے درمیان فرق کرتے ہوئے وہ مزید کہتی ہے :

" علامت براہ راست کسی عام معروض یا واقعے سے متعلق
نہیں ہوتی بلکہ اپنے آپ میں کسی تصور سے متلازم ہوتی ہے اور
علامت اور نشان کے درمیان بنیادی فرق اسی تلازمے کا ہے
اور اسی وجہ سے یہ فرق اس نوعیت کا بھی ہے کہ تیسرا فریق
معنوی تفاعل میں اس سے کیا معنی مراد لیتا ہے۔ نشان اس
[تیسرے فریق سے] اپنے معروضات کا اعلان کر دیتے ہیں جب
کہ علامتیں اپنے معروضات کے ادراک میں اس [تیسرے فریق]

حوالے سے ہے۔ علامت اور نشان کے فرق کی مزید وضاحت کرتے ہوئے اس نے آگے چل کر کہا بھی ہے کہ :

"ان لوگوں کے لیے جو علامت اور نشان کو یکساں سمجھتے ہیں، علامت نگاری کے اصولوں کا مطلب ان اصولوں سے ہوتا ہے جو نشان کے متعین حوالوں کا محاکمہ کرتے ہیں۔" ۶۱

ایسے لوگ صلیب کی روایتی معنویت (بہ حیثیت نشان) سے آگے نہیں بڑھتے۔

نشان کے سلسلے میں لینگر (Langer) کہتی ہے کہ :

"نشان کسی شے، واقعے یا حالت کے موجودہ، گزشتہ یا آئندہ وجود کو ظاہر کرتا ہے۔ ایک گیلی سڑک اس چیز کا نشان ہے کہ بارش ہو چکی ہے۔ چھت پر بارش کے قطروں کی آواز بارش ہونے کا نشان ہے۔ . . . . . . اسی طرح نور کا تڑکا طلوعِ آفتاب کا پیش خیمہ ہے۔" ۶۲

مثال کے طور پر غالب کا یہ شعر :

ہے موجزن اک قلزمِ خوں کاش یہی ہو
آتا ہے ابھی دیکھیے کیا کیا مرے آگے

اس شعر میں لینگر کی بیان کردہ تینوں صورتیں موجود ہیں۔ ماضی کی صورت یہ کہ "ہے موجزن اک قلزمِ خوں" یعنی کچھ ہو چکا ہے جس کی وجہ سے قلزمِ خوں موجزن ہے۔ حال یہ کہ قلزمِ خوں ابھی تک موجزن ہے اور مستقبل یہ کہ آتا ہے ابھی دیکھیے کیا . . . . یعنی قلزمِ خوں کے نتیجے میں بہت سے خدشات لاحق ہیں۔

لینگر کے خیال میں :

"نشان کسی شے کے وجود پر دلالت کرتا ہے جبکہ علامت

اس شے کے تصور کو ذہن میں لاتی ہے۔ ایک اصطلاح جسے اشارتاً نہیں بلکہ علامت کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے اپنے معروض کی موجودگی کے لیے حواس میں مناسب حرکت نہیں پیدا کرتی جب میں کہتی ہوں نپولین تو آپ یورپ کے فاتح کی طرف جھکتے نہیں گو کہ میں نے آپ سے اس کا تعارف کرا دیا۔ آپ فقط اس کے بارے میں سوچتے ہیں۔" ۶۳

وہ کہتی ہے کہ :

"علامتیں اشیا کی نیابت نہیں کرتیں بلکہ ان کے تصورات کا وسیلہ ہیں۔ کسی شے یا حالت کا ادراک کرنا اس شے کی طرف ہمارے صریحی ردِ عمل یا اس شے کے وجود سے باخبر ہونے کی طرح نہیں ہے۔ اشیا کے بارے میں گفتگو کرتے وقت ہمارے سامنے خود اشیا نہیں ہوتیں بلکہ ان کے تصورات ہوتے ہیں اور یہ تصورات ہی علامتیں ہیں۔" ۶۴

نشان اور علامت کے درمیان فرق کرتے ہوئے وہ مزید کہتی ہے :

"علامت براہِ راست کسی عام معروض یا واقعے سے متعلق نہیں ہوتی بلکہ اپنے آپ میں کسی تصور سے متلازم ہوتی ہے اور علامت اور نشان کے درمیان بنیادی فرق اسی تلازمے کا ہے اور اسی وجہ سے یہ فرق اس نوعیت کا بھی ہے کہ تیسرا فریق معنوی تفاعل میں اس سے کیا معنی مراد لیتا ہے۔ نشان اس [تیسرے فریق سے] اپنے معروضات کا اعلان کر دیتے ہیں جب کہ علامتیں اپنے معروضات کے ادراک میں اس [تیسرے فریق]

کی رہنمائی کرتی ہیں:" ؎

وہ کہتی ہے:

" ایک عام نشانیاتی عمل میں تین لازمی چیزیں ہوتی ہیں۔
موضوع، نشان اور معروض۔ اور عملِ تعبیر میں جو علامتی عمل کی
سادہ ترین قسم ہے، چار چیزیں ہوتی ہیں۔ موضوع، علامت،
تصور اور معروض۔ اور یوں منطقی اعتبار سے بھی علامتی اور
نشانیاتی عمل کا بنیادی فرق واضح ہو جاتا ہے۔" ؎

جس طرح علامت اور نشان کے ایک ہی معنی سمجھے جاتے رہے ہیں اسی طرح نشان (sign) اور اشارے (signal) کو بھی تقریباً ہم معنی سمجھا جاتا رہا ہے جب کہ اشارہ (signal) نشان سے الگ اور مختلف ہے۔ ویلی رائٹ نے فطری نشان کی بحث میں نشان اور اشارے کا فرق بڑی خوبی سے واضح کیا ہے وہ کہتا ہے۔

" بادل کی گرج بیک وقت فطری نشان کی حیثیت سے
بھی عمل کر سکتی ہے (کہ وہ چمک کا امکان ظاہر کرتی ہے اور یہ
بھی بتاتی ہے کہ شاید بارش ہوگی) اور بہ حیثیت اشارہ بھی
(کہ وہ ہمیں پناہ ڈھونڈنے کی ہدایت دیتی ہے۔)" ؎

اس طرح نشانیاتی عمل اشاراتی عمل کا لازمی عنصر اور ضمیمہ ہے اور اشاراتی عمل بغیر نشانیاتی عمل کے قائم نہیں ہو سکتا۔ مثلاً بادل کا گرجنا بارش ہونے کا نشان (نشانیاتی عمل) ہے اور بادل کا گرجنا ہمیں پناہ ڈھونڈنے کا اشارہ بھی کرتا ہے۔ اگر کوئی یہ نہیں جانتا کہ بادل کا گرجنا پانی برسنے کا نشان ہے تو بادل کا گرجنا اس کے لیے پناہ ڈھونڈنے کا بھی اشارہ نہیں بن سکتا۔ اس لیے اشاراتی عمل میں نشانیاتی عمل کا ہونا لازم ہے۔

علامت کے سلسلے میں Mary Anita Ever کی ایک مثال کے وسیلے سے بھی علامت اور نشان کے فرق کی بخوبی وضاحت ہوتی ہے۔ وہ کہتی ہے:

" جنگ میں جھنڈا ایک علامت ہے کیونکہ یہ مادرِ وطن کے وقار
اور مقاصد کی نمائندگی کرتا ہے۔" ؎

اور یہی جھنڈا میدانِ جنگ میں اُس وقت نشان ہو جاتا ہے جب یہ فقط لشکر کی شناخت اور موجودگی کا اعلان کرتا ہے۔ ایسی صورت میں جھنڈے کی کوئی اہمیت نہیں۔ اگر دورانِ جنگ مجاہدین کو جھنڈا نظر نہ بھی آئے تب بھی جنگ جاری رہ سکتی ہے۔ لیکن اگر جھنڈا (جھنڈا گرنا) وقار کی علامت ہے تو اس سے پوری جنگ متاثر ہو سکتی ہے اس لیے جنگ میں جھنڈا بہ حیثیت علامت ایک اہم اور منفرد رول ادا کرتا ہے۔

ولیم یارک ٹنڈل نے بھی علامت اور نشان کے فرق کی تفصیل سے وضاحت کی ہے۔ وہ کہتا ہے:

" علامت اور نشان کے لفظ عموماً باہم متبادل ہوتے ہیں۔" ؎

آگے چل کر اس وضاحت کے سلسلے میں اس نے ایک بہت پتے کی بات کہی ہے۔

" اگر ہم کسی ایک نشان کی ایک قطعی حوالے کے طور پر تعریف
کرتے ہیں تو علامت کو بھی اس تعریف میں شامل ہونا چاہیے اس لیے
کہ علامت بھی ایک قطعی حوالہ ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ نشان قطعی
چیز کا قطعی حوالہ ہے اور علامت غیر قطعی چیز کا قطعی حوالہ۔" ؎

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ نشان میں کسی کل کا ذکر کرنے کے بجائے اس کے ایک جز کا ذکر کر کے اس سے کل مراد لیتے ہیں اور معلول کا ذکر کر کے علت کی طرف اور علت کا

؎ The Literary Symbol : William York Tindall

New York - 1955. P. 6

ذکر کر کے مدلول کی طرف ذہن کو منتقل کرتے ہیں۔ استعارے کے برخلاف نشان کا وجود واقعی ہوتا ہے اور علامت کے برخلاف نشان کسی شے یا صورت حال کے مماثل ہونے اور اس کی یاد دہانی کرانے کے بجائے اس صورت حال یا شے کے وجود پر دلالت کرتا ہے۔

تمام بالواسطہ پیرایوں کی توضیح و تصریح اور علامت سے ان کے امتیاز و اختلاف کے بعد ہم علامت کے سلسلے میں جن نتائج تک پہنچتے ہیں وہ یہ ہیں کہ علامت قائم بالذات ہوتی ہے۔ یعنی علامتی اظہار بجائے خود بیان واقع ہوتا ہے لیکن اس بیانِ واقع کے ظاہری اور اوپری مفہوم سے ذہن اس مفہوم کے مماثل کسی اور مفہوم کی طرف منتقل ہو جاتا ہے۔ علامت کی خصوصیت یہ ہے کہ اگر اس کے علامتی مفہوم کو نظر انداز کر دیا جائے یا اس چیز تک ذہن نہ پہنچے جس چیز کی وہ نمائندگی یا یاد دہانی کر رہی ہے تو بھی وہ علامتی بیان اپنی جگہ برقرار اور قائم رہے اور کوئی ایسی ناقابلِ تسلیم، محال یا غیر منطقی بات محسوس نہ ہو جسے سمجھنے کے لیے اس شے کا علم پہلے سے ضروری ٹھہرے۔

اقتباسات

(1) Encyclopaedia of Poetry and Poetics:
ed. by Alex Preminger.
Princeton - New Jersy - 1974, P. 833

(2) Ibid, P. 833

(3) The Literary Symbol : William York Tindall.
New York - 1955, P. 5

(4) Axel's Castle: Edmund Wilson.
London - 1936, PP. 21, 22

(5) The Literary Symbol : William York Tindall.
New York - 1955, P. 10

(6) Theory of Literature:
Rene Wellek and Austin Warren.
London - 1961, P. 193

(7) The Literary Symbol : William York Tindall.
New York - 1955, P. 10

(8) Encyclopaedia of Poetry and Poetics:
ed. by Alex Preminger.
Princeton - New Jersy - 1974, P. 835

(9) The Literary Symbol : William York Tindall.
New York - 1955, P. 39

(10) Anatomy of Criticism : Northrope Frye.
P. 367

(11) Symbolism : Charles Chadwick.
London - 1973, PP. 2, 3

(12) The Literary Symbol : William York Tindall.
New York - 1955. P. 4

(13) Philosophy in a New Key : S. K. Langer.
A study in the Symbolism of Reason, Rite and Art.
New York - 1951, P. 35

(14) Ibid, P. 33

(15) Ibid, P. 32

(16) Ibid, P.21

(17) Language and Reality -
The Philosophy of Language and
the Principles of Symbolism :
Wilbur Marshall Urban.
London - 1951, PP. 411, 412

(18) Philosophy in a New Key :S. K. Langer.
New York - 1951, P. 54

(19) Philosophy in a New Key : S. K. Langer.
London - 1951, P. 36

(20) Axel's Castle : Edmund Wilson.
London - 1936, P. 21

(21) The Heritage of Symbolism : C. M. Bowra.
London - 1947

(22) The Literary Symbol : William York Tindall.
New York - 1955, P. 13

(23) Allegory : The Theory of a Symbolic Mood :
Angus Somerville Fletcher, Nancy Erickson.
New York, 1967, PP. 16, 17

(24) Encyclopaedia of Poetry and Peotics :
ed. by Alex Preminger.
Princeton New Jersy - 1974, P. 834

(25) بحر الفصاحت : نجم الغنی ص ۲۶۸

(26) ایضاً ص ۵۵

(27) ایشیائی شاعری : امجد علی اشہری
دوسرا ایڈیشن : حافظ آبادی پریس لاہور ۸۲ء

(28) حدایق السحر فی دقایق الشعر : رشید الدین وطواط
ص ۲۹-۲۸

(29) المعجم فی معایر اشعار العجم : شمس قیس رازی تہران ۱۹۵۹ء

(30) Encyclopaedia of Poetry and Poetics :
ed. by Alex Preminger.
1974, P. 767

(31) Ibid - P. 768

(32) Seven Types of Ambiguity : William Empson.
London - 1947, P. 2

(33) Poetic Process : George Whalley.
London - 1953, P. 145

(34) Encyclopaedia of Poetry and Poetics :
ed. by Alex Preminger.
1974, P. 490

(35) Ibid, P. 490

(36) Ibid, PP. 490, 491, 492

(37) Philosophy of Rhetorics : I. A. Richards.
New York - 1936, P. 93

(38) Encyclopaedia of Poetry and Poetics :
ed. by Alex Preminger.
Princeton - New Jersy - 1974, PP. 492, 494

(39) Allegory of Love -
A study in Mediaeval Tradition : C. S. Lewis.
New York - 1977, P. 45

(40) Allegory : Angus Somerville Fletcher.
1967, P. 237

(41) بحرالفصاحت: نجم الغنی ص ۹۴۵

(42) Allegory - The Theory of a Symbolic Mode :
Angus Somerville Fletcher.
New York - 1967, PP. 16, 17

(43) The Waining of the Middle Ages : Johan Huizinga.
Tr. F. Hopman.
New York - 1954, P. 205

(44) Encyclopaedia of Poetry and Poetics :
Princeton - New Jersy - 1974, P. 363

(45) Theory of Literature: : Rene Wellek and Austin Warren.
London - 1961, P. 191

(46) Encyclopaedia of Poetry and Poetics :
ed. by Alex Preminger.
Princeton - New jersy - 1974, P. 363

(47) Theory of Literature : Rene Wellek and Austin Warren.
London - 1961, PP. 192, 193

(48) Poetic Process :George Whalley.
London - 1953, P. 161

(49) Ibid, P. 161

(50) Encyclopaedia of Poetry and Poetics : ed. by Alex Preminger,
Princeton - New Jersy - 1974, P. 363

(51) Anatomy of Criticism : Northrope Frye, P. 366

(52) Language and Reality - The Philosophy of
Language and the Principles of Symbolism :
Wilbur Marshall Urban.
London - 1951, P. 413

(53) Ibid, P. 408

(54) Ibid, P. 403

(55) Ibid, P. 404

(56) Ibid, PP. 404, 405

(57) Ibid, P. 405

(58) Ibid, P. 405

(59) Symbols and Society -
Fourteenth Symposium of the Conference
on Science, Philosophy and Religion :
ed. by Lyman Bryson.
New York - 1955, P. 538

(60) Language and Reality : William Marshall Urban.
London - 1951, P. 407

(61) Ibid, PP. 421, 422

(62) Philosophy in a New Key : S. K. Langer.
New York - 1951, PP. 45, 46

(63) Ibid, P. 61

(64) Ibid, P. 49

(65) Ibid, P. 49

(66) Philosophy in a New Key : S. K. Langer.
New York - 1951, P. 52

(67) The Burning Fountain -
A Study in the Language of Symbolism :
Philip Wheel Wright.
Bloomington - 1954, P. 21

(68) A Survey of Mystical Symbolism : Mary Anita Ever.
London - 1933, Preface

(69) The Literary Symbol : William York Tindall.
New York - 1955, PP. 5, 6

۲

اظہار میں علامت کی اہمیت اور دائرہ عمل

فنکار اپنے منفرد اور پیچیدہ محسوسات کے اظہار کے لیے کبھی کبھی براہِ راست پیرائے کے بجائے بالواسطہ پیرائے کو منتخب کرتا ہے۔ بالواسطہ پیرائے بالخصوص علامتی پیرائے میں معنی و مفہوم کا کوئی لازمی تعین یا تحدید نہیں ہوتی اور اس کا اطلاق بیک وقت معنی کی کئی جہتوں پر ہو سکتا ہے۔ اپنے محسوسات کے علامتی اظہار کے لیے شاعر بیرونی مظاہر سے ایسے پیرایوں کو منتخب کرتا ہے جنھیں اس کا مافی الضمیر بہتر طور پر ادا ہو جائے اور بیان کردہ حقیقت کے علاوہ اس پیرائے کا اطلاق معنی کی دوسری صورتوں پر بھی ہو سکے یعنی

یہ پیرائے ایسے ہوتے ہیں جن میں اصل مدعا کے علاوہ دوسری توجیہات و تاویلات کا جواز بھی موجود رہتا ہے۔ یہ پیرائے بیانِ واقعہ سے قطع نظر کبھی اکہری معنویت کے حامل ہوتے ہیں اور کبھی معنی کے بہت سے پہلوؤں کا احاطہ کرتے ہیں مثلاً غالب کا یہ شعر:

قفس میں ہوں گر اچھا بھی نہ جانیں میرے شیون کو
مرا ہونا برا کیا ہے نوا سنجانِ گلشن کو

اس شعر کا ظاہری مفہوم یہ ہے کہ نوا سنجانِ گلشن کو میرا وجود کیوں ناگوار ہے کہ اب تو میں قفس میں ہوں اور میرا ہونا نہ ہونا اور شیون کرنا نہ کرنا برابر ہے۔

یعنی قفس میں رہنے پر بھی نوا سنجانِ گلشن کو میرے وجود کا گراں گزرنا اور اس شیون کا اچھا نہ لگنا ـــ یہ بیانِ واقعہ ہے اور جب ہم اس بیانِ واقعہ کو وسعت دیتے ہوئے اس شعر کا تجزیہ کرتے ہیں تو اس کے اندر مختلف مفاہیم کا ایک سلسلہ نظر

آتا ہے۔ لیکن آئیے پہلے بیانِ واقعہ کی سطح پر کچھ اہم باتوں پر غور کر لیں۔ میں قفس میں ہوں اور نوا سنجانِ گلشن آزاد ہیں۔ انھیں میرا شیون پہلے بھی ناپسند تھا جب میں آزاد تھا اور اب بھی ناپسند ہے جب میں قفس میں ہوں۔ انھیں نہ صرف میرا شیون برا لگ رہا ہے بلکہ قفس میں میرا ہونا بھی ناگوار ہے۔ کیا میرا شیون اہلِ گلشن کی نوا سنجیوں سے مختلف ہے؟ میں قفس میں کیوں ہوں جبکہ پہلے میں آزاد تھا؟ شیون اور نوا سنجی میں کیا فرق ہے۔؟ شیون میں حزنیہ عنصر ہے اور اس کا محرک غم ہے یعنی یہ دل سے نکلی ہوئی آواز ہے اسی لیے فطری اور سچی ہے۔ نوا سنجی کا مطلب نپی تلی یعنی بناوٹی آواز سے ہے اور یوں نوا سنجی کے مقابلے میں شیون ـ مختلف 'منفرد' سچی اور فطری آواز ہے اور یہیں ان سوالوں کا جواب بھی ملتا ہے کہ میں قفس میں اس لیے ہوں کہ میری آواز سب سے الگ اور مختلف ہے اور چونکہ جو پرندہ سب سے زیادہ خوش نوا ہوتا ہے اسی کو قید کیا جاتا ہے اس لیے مجھے بھی قید کر لیا گیا۔ مثال کے طور پر یہ دو شعر:

طائرِ خوش زمزمہ کنجِ قفس میں ہے خموش
چہچہے چڑیاں کرے ہیں صحنِ گلشن میں ہزار

اسیر میر نہ ہوتے اگر زباں ہوتی
ہوئی ہماری یہ خوش خوانی سحر صیاد

نوا سنجانِ گلشن کو میرا شیون اس لیے برا لگ رہا ہے کہ یہ سب سے الگ اور منفرد ہے اور اسی لیے میرا قفس میں ہونا انھیں ناگوار ہے۔

اب اگر ہم قفس کو قید، شیون کو بہتر اور سچی آواز، گلشن کو مملکت اور نوا سنجانِ گلشن کو سربراہانِ مملکت کی علامت مان لیں تو شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ چونکہ میری آواز (ملکی معاملات پر میری تنقید) سب سے بہتر اور جداگانہ تھی اس لیے مجھے قید میں ڈال دیا گیا

اور میری آواز سب سے بہتر اور جداگانہ ہونے کی وجہ سربراہان مملکت کو ڈر تھا کہ میری تنقید لوگوں کے افکار میں تبدیلی پیدا کر سکتی ہے اور کوئی نیا گل کھلا سکتی ہے اور چونکہ میری شخصیت بہت اہم ہے اس لیے مجھے قتل بھی نہیں کیا جا سکتا صرف اسیر کیا جا سکتا ہے اور اسیری میں میرا وجود بہر حال قائم رہے گا اور جب تک میرا وجود قائم رہے گا میری تنقید اور اس کی تاثیر بھی قائم رہے گی اور اسی لیے سربراہانِ مملکت میرے ہونے کی اذیت میں مبتلا رہیں گے۔

دوسرا مفہوم خود غالبؔ پر صادق آتا ہے۔ قفس سے غالبؔ کے ان ناساعد حالات کی طرف ذہن منتقل ہوتا ہے جن میں وہ بڑی پریشانی کے ساتھ زندگی گذار رہے تھے۔ نواسنجانِ گلشن غالبؔ کے معاصر شعرا اور شیون غالب کی وہ منفرد اور جداگانہ آواز ہے جسے ان کے معاصرین ناپسند کرتے تھے۔ چونکہ غالبؔ کا کلام سب سے الگ اور منفرد تھا اس لیے ان کے معاصرین کو یہ خطرہ لاحق تھا کہ ایک دن غالب کی شاعری کے سامنے اُن کا چراغ گل ہو جائے گا اور انھیں یہ بھی یقین تھا کہ ناساعد حالات غالبؔ کی تخلیقی کاوشوں پر اثر انداز نہیں ہو سکتے۔ بلکہ ان میں اور جلا پیدا ہو سکتی ہے۔ بقول غالبؔ :

پاتے نہیں جب راہ تو چڑھ جاتے ہیں نالے
رکتی ہے مری طبع تو ہوتی ہے رواں اور

اس طرح غالبؔ کے اس شعر میں مختلف مفاہیم کی ترجمانی ہوتی ہے اگر غالب متذکرہ بالا مفاہیم کا براہِ راست اظہار کرتے تو ہر مفہوم کے اظہار کے لیے انھیں الگ الگ شعر کہنا پڑتے اور ان میں وہ قوت اور تاثیر بھی نہ ہوتی جو اس علامتی پیرائے میں نظر آتی ہے۔

براہ راست بیان کے برخلاف علامتی پیرایے کی خصوصیت یہی ہے کہ جیسے جیسے

اس کی جہتیں روشن ہوتی جاتی ہیں اور سیاق و سباق بدلتا جاتا ہے ویسے ویسے اس کی قوت اور تاثر کے نئے امکانات نمودار ہوتے جاتے ہیں۔ براہِ راست بیان میں لفظوں کا جو set (تعداد اور وزن کے اعتبار سے) استعمال ہوتا ہے اس میں یک سطحی معنی ہوتے ہیں لیکن بالواسطہ اظہار میں لفظوں کا یہی use جب علامتی پیکر اختیار کر لیتا ہے تو کثیر المفہوم ہو جاتا ہے۔ مثلاً غالبؔ کا مندرجہ بالا شعر نہ صرف یہ کہ کئی مفاہیم کی نمائندگی کرتا ہے بلکہ انھیں مختلف تاثرات کے ساتھ ادا کرتا ہے۔ اس کے برخلاف غالبؔ کی اسی غزل کا یہ شعر:

مرے شاہِ سلیماں جاہ سے نسبت نہیں غالبؔ
فریدون و جم و کیخسرو و داراب و بہمن کو

یہاں الفاظ کی تعداد اور وزن کے اعتبار سے پہلے شعر کے مقابلے میں لفظوں کے use میں کوئی خاص تبدیلی نظر نہیں آتی لیکن دوسرا شعر بخیالِ خویش بیانِ واقع ہے اور اکہرے معنی کو ادا کرتا ہے یعنی ساری دنیا کی مخلوق حضرتِ سلیمان کی تابع تھی اور چونکہ میرا بادشاہ سلیمان جاہ ہے تو اس سے بھلا کس کو نسبت ہو سکتی ہے یا مثلاً :

کسی نے یہ سقراط سے جا کے پوچھا
مرض تیرے نزدیک مہلک ہیں کیا کیا

یہ شعر محض بیانِ واقع ہے اور اس سے ذہن کسی دوسرے مفہوم کی طرف منتقل نہیں ہوتا لیکن اس کے برخلاف غالبؔ کا یہ شعر:

تماشا کر اے محوِ آئینہ داری
تجھے کس تمنا سے ہم دیکھتے ہیں

بظاہر اس شعر کا مفہوم یہ ہے کہ اے محوِ آئینہ داری (محبوب) تو آئینوں کی درستی میں کیوں لگا ہے۔ ان میں تجھے اپنی صورت کا صحیح اندازہ نہ ہو سکے گا دیکھ ہم تجھے کس تمنا سے دیکھتے ہیں۔ اس سے تجھ کو اپنے حسن اور اثر کا اندازہ ہوگا۔ آئینہ تو صرف خد و خال

دکھائے گا۔ ہم تیرا اصل آئینہ ہیں۔ لیکن محوِ آئینہ داری سے ذہن صرف محبوب ہی کی طرف نہیں بلکہ ہر اس فرد کی طرف منتقل ہوتا ہے جو جھوٹے دکھاوے پر یقین رکھتا ہے اور ہر اس وقوعے کی طرف اشارہ کرتا ہے جس میں آدمی فریب دہندوں کے خوبصورت دام میں گرفتار ہو کر اپنے سچے ہمدموں سے محروم رہتا ہے۔ اس طرح براہِ راست بیان کے برخلاف علامتی پیرایہ ایجاز کے ذریعے بیک وقت کئی مفاہیم کی ترجمانی کرتا ہے۔ براہِ راست بیان کسی ایک وقوعے اور کسی ایک دور یا وقت سے عبارت ہوتا ہے جبکہ علامتی بیان کی خوبی یہ ہے کہ اسے دوسرے وقوعوں اور ادوار پر بھی منطبق کیا جا سکتا ہے۔ اس طرح اچھے علامتی بیان میں اظہار ایک دائمی قوت حاصل کر لیتا ہے مثلاً یہ شعر:

دلّی میں آج بھیک بھی ملتی نہیں انھیں
تھا کل تلک دماغ جنھیں تاج و تخت کا

یہ شہر آشوب نما شعر بیانِ واقع کی سطح پر دلی کی تباہی کو پیش کرتا ہے لیکن یہ شعر:

شہاں کہ کحل جواہر تھی خاکِ پا جن کی
انھیں کی آنکھوں میں پھرتے سلائیاں دیکھیں

اس شعر میں بھی دلی کی تباہی کی طرف ذہن منتقل ہوتا ہے لیکن اس کا اطلاق دوسرے حالات اور دوسرے وقوعوں پر بھی ہو سکتا ہے جبکہ پہلا شعر صرف دلی کی تباہی تک محدود ہے۔

علامتی بیان کی خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس کے سامنے بیانِ واقع کی اہمیت محدود ہو جاتی ہے اور یہ خود اس بات کی دلیل ہے کہ علامتی بیان کی اہمیت نفس الامر اس کے کرداروں اور وقوعوں سے کہیں زیادہ ہوتی ہے۔ قاری کسی تخلیق میں بیانِ واقع یا نفس الامر سے قطعِ نظر کرتے ہوئے اپنے طور پر جیسے ہی کسی دوسرے مفہوم کو اخذ کرتا ہے بیانِ واقع کی اہمیت از خود گھٹ جاتی ہے اور اخذ کردہ مفہوم ہی قاری کے لیے

اہم اور بامعنی ہو جاتا ہے۔ یہاں یہ وضاحت ضروری ہے کہ علامتی تخلیق میں فنکار کے علاوہ قاری کے اخذ کردہ مفہوم کو بھی بڑی اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ علامتی تخلیق میں ہر قاری بہ اعتبارِ فہم اسی مفہوم کو اخذ کرتا ہے جو اسے اپنے تجربے، مشاہدے، یا تخئیل سے ہم آہنگ معلوم ہو۔ قاری کے سلسلے میں ازرا پاؤنڈ اپنے نقطۂ نظر کے بارے میں کہتا ہے:

"جیسے وہ میرا ایک نیا دوست ہو جو میرے کمرے کی
بک شلیف کو تہ و بالا کر دینے کی نیت سے آیا ہو" [4]

یعنی آپ کی بک شلیف میں آپ کے ذوق کے مطابق کتابوں کی کیسی ہی تنظیم و ترتیب ہو وہ پوری بک شلیف کھنگالنے کے بعد اسی کتاب کو اٹھائے گا جو اس کے مطلب کی ہو۔ اس طرح مختلف قارئین ایک فن پارے میں سے مختلف مفاہیم اخذ کرتے ہیں اور بہ اعتبارِ قاری ہر مفہوم دوسرے مفہوم کے مقابلے میں زیادہ اہم اور بامعنی ہوتا ہے۔ [5]

---

[4] 20th Century Literary Criticism : ed. by David Lodge
Longman - London - 1972, P. 58

[5] کبھی کبھی علامتی مفہوم کے مقابلے میں قاری کے لیے بیانِ واقع زیادہ اہم، پُراثر اور بامعنی ہوتا ہے۔ مثلاً :

مقام ہو کا ہے جس جا نگاہ مڑتی ہے — حضور کے درِ دولت پہ خاک اڑتی ہے

یہ شعر "حضور" کی مرکزیت کے ساتھ بیانِ واقع سے قطعِ نظر دوسرے مفاہیم کی بھی نمائندگی کرتا ہے لیکن ایک عقیدت مند قاری کے لیے یہ شعر بیانِ واقع کے اعتبار سے زیادہ اہمیت کا حامل ہے کیونکہ بیانِ واقع کی سطح پر یہاں حضور سے مراد امام حسین ہیں۔ لیکن اس بیانِ واقع کی تاثیر کا سبب یہ ہے کہ یہ امام حسین سے متعلق ہے اور امام حسین خود ایک علامت کی حیثیت رکھتے ہیں۔

متذکرہ بالا مثالوں سے علامت کی اہمیت پوری طرح واضح ہوجاتی ہے یعنی براہ راست بیان کے مقابلے میں علامتی بیان میں دوسرا مفہوم ہوتا ہے۔ علامت ایجاز کے ذریعے تفصیل تک پہنچتی ہے اور اس کا اطلاق دوسرے وقوعوں پر بھی ہو سکتا ہے۔

عمل کے اعتبار سے، جیسا کہ ہم پہلے کہہ چکے ہیں، علامت کا دائرہ تمام بالواسطہ پیرایوں سے زیادہ وسیع ہے۔ علامت اپنے تلازمات اور متعلقات کے وسیلے سے تمام ممکنہ مفاہیم کو متحرک کرتی ہے اور اس طرح معنی کی مختلف سطحوں پر عمل کرتی ہے اور ہر معنوی عمل سے ہم کسی ذہنی ردِ عمل تک پہنچتے ہیں۔ ہم پہلے کہہ چکے ہیں کہ علامتی تخلیق سے مختلف قارئین بہ اعتبارِ فہم اپنا اپنا مفہوم اخذ کرتے ہیں بقول ٹنڈل:

"قاری کو علامت سے کیا حاصل ہوتا ہے اس کا انحصار صرف اس پر نہیں ہے کہ مصنف نے علامت میں کیا مفہوم رکھا ہے بلکہ قاری کی ذکی الحسی اور اس مفہوم کے ادراک پر بھی ہے۔" ۱؎

علامتی تخلیق کی تفہیم میں قاری کو مصنف کے مفہوم سے کوئی خاص سروکار نہیں ہوتا بلکہ وہ اپنے طور پر جس مفہوم کو اخذ کرتا ہے وہی اس کے لیے اصل اور اہم ہوتا ہے۔ نظم کے متعلق اظہارِ خیال کرتے ہوئے ایلیٹ کہتا ہے:

"نظم یا علامت جو ایک قائم بالذات شے ہے شاعر اور قاری کے مابین رہتی ہے اور کسی نہ کسی طرح اس کا رابطہ دونوں سے ہوتا ہے لیکن ضروری نہیں کہ اس کا یہ رابطہ شاعر کے ساتھ بھی ویسا ہی ہو جیسا قاری کے ساتھ۔ نظم یا علامت شاعر کے مدعا کو ظاہر اور قاری کے ذہن کو (علامت کی طرف) منتقل تو کر سکتی ہو

۱؎ The Literary Symbol : William York Tindall

New York - 1995, P. 17

لیکن اس اظہار و انتقال میں مطابقت ہونا ضروری نہیں۔" ۱؎

یہ ممکن ہے کہ علامت کی تفہیم کے وقت دوسرے مفاہیم کے ساتھ شاعر کے مدعا کی طرف بھی قاری کا ذہن منتقل ہو جائے اور اس طرح قاری اور شاعر کے درمیان مطابقت کا کوئی پہلو بھی نکل آئے۔ لیکن چونکہ علامت اور اس کی تفہیم کا عمل ایک دوسرے کو متحرک کرتا ہوا آگے بڑھتا ہے اس لیے قاری اور شاعر کے درمیان مطابقت علامت کی تفہیم کا ایک ضمنی پہلو ہے۔ مختلف قارئین کے مختلف مفاہیم یا کسی ایک قاری کے مختلف مفاہیم میں سے کسی ایک مفہوم کی مصنف کے مفہوم سے مطابقت اتنی اہمیت کی حامل نہیں جتنی قارئین کے اخذ کردہ بھی مفاہیم کی۔

ٹنڈل علامت کو ظرفِ نشان (container of a sign) قرار دیتے ہوئے علامت کی ترسیل کے متعلق کہتا ہے:

"ظرفِ نشان کی حیثیت سے اس (علامت) کی معنی خیزی یہ ہے کہ یہ مصنف، قاری اور [پیش کی جانے والی] صداقت کو متحد کر سکتی ہے۔ لیکن یہ ایجاز علامت کے کچھ ہی حصے تک چلتا ہے۔ اس کا بڑا حصہ مرموز رہتا ہے اور ترسیل کا کوئی ذمہ نہیں لیتا۔" ۲؎

اس سلسلے میں رچرڈس نے بھی بہت اہم بات کہی ہے وہ کہتا ہے:

"اگر علامت ـــ مصنف اور قاری کے درمیان ترسیل کار کی حیثیت سے زیادہ اہم نہ بھی ہو تب بھی اس کی اہمیت

۱؎ The Literary Symbol : William York Tindall

New York - 1955, P. 16

۲؎ The Literary Symbol : William York Tindall

New York - P. 17

خود علامت اور قاری کے درمیان ترسیل کاری کی بنا پر ہو سکتی
ہے۔"۵

"علامت اور قاری کے درمیان ترسیل" سے رچرڈس کی مراد دراصل اس مفہوم سے ہے جو قاری اپنے طور پر علامت سے اخذ کرتا ہے۔ علامت کا سمجھنا دراصل اس بات پر منحصر ہے کہ وہ ہمارے اخذ کردہ مفہوم کی کس حد تک توثیق کرتی ہے اور جیسے جیسے وہ ہمارے اخذ کردہ مفہوم کی توثیق کرتی جاتی ہے، ہمارا مفہوم مستحکم ہوتا جاتا ہے۔ قاری کے اخذ کردہ مفہوم میں وہ مفہوم بھی شامل ہوتا ہے جس کی طرف کوئی دوسرا اس کا ذہن منتقل کرائے اور جو اس (قاری) کے لیے قابلِ قبول ہو۔ مثلاً یہ شعر:

گل پھینکے ہیں اوروں کی طرف بلکہ ثمر بھی
اے خانہ برانداز چمن کچھ تو ادھر بھی

روایتی معنی میں اس شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ دوسروں کو لطف و کرم سے نوازنے والے محبوب ہمیں بھی اپنی عنایتوں سے نواز۔ ممکن ہے اس شعر میں شاعر کا مفہوم اسی حقیقت تک محدود ہو اور یہ بھی ممکن ہے کہ شعر پڑھتے وقت قاری کا ذہن شاعر کی بیان کردہ حقیقت کی طرف منتقل ہی نہ ہو بلکہ خانہ برانداز چمن سے اس کا ذہن ملکی خزانے کو خالی کر دینے والے بادشاہ کی طرف اور گل اور ثمر سے بادشاہ کے الطاف و اکرام کی طرف منتقل ہو اور اب اس قاری کے لیے شعر کا مفہوم یوں ہو گا کہ اے بادشاہِ وقت تو الطاف و اکرام سے دوسروں کو نواز رہا ہے۔ اپنے خزانے کو لٹانے والے کچھ مال و متاع ہمیں بھی عطا کر۔

اس طرح مصنف کے مفہوم سے قطع نظر قاری اپنے اور علامت کے درمیان ترسیل و ابلاغ کے رشتے استوار کر لیتا ہے۔ اب مان لیجیے قاری نے مندرجہ بالا شعر سے صرف پہلا

۵ The Literary Symbol : William York Tindall, New York, P. 17

ہی مفہوم اخذ کیا ہے اور دوسرے مفہوم کی طرف اس کا ذہن کسی اور نے منتقل کرایا ہے اور اگر یہ مفہوم قاری کے لیے قابلِ قبول ہے تو یہ مفہوم بھی قاری کے اخذ کردہ مفاہیم میں شامل ہو گا۔

علامت کی ایک بڑی اور اہم خوبی یہ ہے کہ علامت ایک ہی خیال یا موضوع کو ایک ہی پیرائے یا مختلف پیرایوں میں مختلف تاثرات کے ساتھ ادا کرنے کی اہلیت رکھتی ہے اور ہر تاثر شعر میں مستعمل الفاظ کے مخصوص معنوی تفاعل اور تحرک سے برآمد ہوتا ہے۔ سادہ شاعری کی طرح علامتی شاعری میں بھی موضوع بیان، اسلوب بیان اور اسلوب بیان موضوع بیان ہوتا ہے یعنی شعر کی معنویت اور اس کا اسلوب ایک دوسرے میں مدغم ہوتے ہیں۔ بڑی اور اعلیٰ شاعری میں مواد اور ہیئت کو ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ ایک اعلیٰ خیال زبان کے اعلیٰ پیرائے میں ہی ادا ہو سکتا ہے۔ علامتی اظہار ہو یا غیر علامتی اظہار، مواد اور ہیئت کا رشتہ لاینفک ہے اور لفظوں کے معنوی امکانات ہی موضوعات میں تنوع پیدا کرتے ہیں۔ چونکہ کسی لفظ کی مخصوص معنویت بہت کچھ اس لفظ کے سیاق و سباق پر منحصر ہوتی ہے اس لیے سیاق و سباق میں تبدیلی کے ساتھ اس کی معنوی صفت میں بھی تبدیلی ہو سکتی ہے اور اسی لحاظ سے موضوعِ بیان کا تاثر بھی بدل جاتا ہے۔ کہا جا چکا ہے کہ ہر لفظ فی نفسہٖ کسی نہ کسی معنی کی طرف ہمارے ذہن کو منتقل کرتا ہے اور اپنے موضوع یا خیال کی بھرپور ترجمانی کے لیے ہم ایسے لفظوں کا انتخاب کرتے ہیں جو ہمارے موضوع کو بطریقِ احسن ادا کر سکیں۔ ایک اچھے شعر میں ہر لفظ ہمارے موضوع کا جزوِ لازم ہوتا ہے۔ ایسے شعر میں سے کسی بھی لفظ کو نکال دینے یا بدل دینے سے ہمارا موضوع متاثر ہو جاتا ہے یعنی ہیئت کی نوعیت بدل جانے سے موضوع کی نوعیت بھی بدل جاتی ہے۔ علامتی بیان میں جیسے جیسے ہم الفاظ اور ان کے انسلاکات کا تجزیہ کرتے جاتے ہیں ویسے ویسے

وہ بیان وسیع المفہوم ہوتا جاتا ہے اور ہر تجربے کے بعد جہاں موضوعِ بیان میں تنوع پیدا ہوتا ہے وہیں اس کا تاثر بھی مختلف ہو جاتا ہے۔ مثلاً غالب کا شعر:

قفس میں مجھ سے روداد چمن کہتے نہ ڈر ہمدم
گری ہے جس پہ کل بجلی وہ میرا آشیاں کیوں ہو

اس شعر کے مختلف مفاہیم کے تجربے سے قبل ہم یہ دیکھیں گے کہ اس کا مرکزی مفہوم کیا ہے اور لفظوں کے ردّ و بدل سے وہ مرکزی مفہوم متاثر ہوتا ہے یا نہیں۔ شعر کا ظاہری اور مرکزی مفہوم یہ ہے کہ جب بھی آدمی کسی ایسی واردات کے بارے میں سنتا ہے جس سے کسی نہ کسی طرح اس کی وابستگی ہوتی ہے تو فوراً اسے یہ خیال آتا ہے کہ کہیں یہ واردات اسی سے وابستہ یا متعلق کسی شے پر نہ گذری ہو اور یہ خیال آتے ہی وہ اس کی نفی چاہتا ہے اور اس نفی کے امکانات تلاش کرتا ہے۔ یعنی وہ یہ کہہ یا سن کر خود کو مطمئن کرنا چاہتا ہے کہ ضروری نہیں یہ واردات اسی سے متعلق اشیا پر گذری ہو۔ اب آئیے دیکھیں کہ آیا شعر کا یہ مرکزی مفہوم دوسرے پیرایوں میں بھی ممکن ہے اور اگر ہے تو اس میں وہی تاثر برقرار رہتا ہے جو اصل پیرائے میں ہے۔ درج ذیل پیرایوں میں ہم نے تقریباً ہر لفظ کو بدلنے کی کوشش کی ہے تاکہ ہم دیکھ سکیں کہ ہر پیرائے کی مرکزی مفہوم سے مطابقت کس حد تک قائم رہتی ہے اور کس حد تک وہ موضوع متاثر ہوتا ہے۔

○

(۱) قفس میں مجھ سے احوالِ چمن کہتے نہ ڈر ہمدم
گری ہے جس پہ کل بجلی وہ میرا آشیاں کیوں ہو

(۲) قفس میں مجھ سے رودادِ چمن کہتے نہ تو گھبرا
گری ہے جس پہ کل بجلی وہ میرا آشیاں کیوں ہو

(۳) قفس میں مجھ سے رودادِ چمن کہتے نہ ڈر ہمدم
گری ہے برق جس پر وہ مرا ہی آشیاں کیوں ہو

(۴) نہ ڈر تو مجھ سے رودادِ چمن کہتے نہ ڈر ہمدم
گری ہو جس پہ کل بجلی وہ میرا آشیاں کیوں ہو

(۵) نہ مجھ سے شہر کی روداد کہتے ڈر مرے ہمدم
گری ہے جس پہ کل بجلی وہ میرا ہی مکاں کیوں ہو

(۶) مگر تو مجھ سے رودادِ وطن کہتے نہ ڈر ہمدم
گری ہے جس پہ کل بجلی وہ اس کا آستاں کیوں ہو

(۷) نہ ڈر کہتے ہوئے رودادِ گلشن مجھ سے صحرا میں
گری ہے جس پہ کل بجلی وہ میرا آشیاں کیوں ہو

(۸) نہ ڈر قصۂ چمن کا دشت میں کہتے ہوئے مجھ سے
گری ہے جس پہ کل بجلی وہی میرا مکاں کیوں ہو

(۹) غریبِ شہر سے حالِ چمن کہتے نہ ڈر ہمدم
گری ہے جس پہ کل بجلی وہ اس کا ہی مکاں کیوں ہو

اب آئیے پہلے شعر کا جائزہ لیں:

قفس میں مجھ سے احوالِ چمن کہتے نہ ڈر ہمدم
گری ہے جس پہ کل بجلی وہ میرا آشیاں کیوں ہو

اس شعر میں ہم نے 'رودادِ چمن' کو 'احوالِ چمن' سے بدل دیا ہے۔ لیکن احوال شعر کے سیاق میں روداد کا متبادل نہیں ہو سکتا اس لیے کہ احوال میں فقط کسی حالت یا کیفیت کا بیان ہوتا ہے۔ جبکہ روداد میں ایک واقعہ کی وقوع پذیری کا بیان ہوتا ہے جیسے

فارسی میں کہتے ہیں' حادثۂ عجیبہ روداد' عربی میں روداد کا متبادل لفظ ماجرا ہے جو احوال سے مختلف اور روداد سے مماثل ہے یعنی اگر یہ بیان کرنا مقصود ہے کہ چمن میں نئے پودے لگے ہیں' پھول کا یہ عالم ہے اور پودے اس طرح اگے ہیں تو احوال کا لفظ مناسب ہے لیکن چونکہ چمن میں بجلی گرنے کے واقعے نے جامد صورت حال کو متحرک کیا ہے اس لیے معنوی اعتبار سے شعر کے سیاق میں روداد کا لفظ ہی موزوں تر ہے۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ احوال کے لفظ سے موضوعِ بیان کا تاثر بدل جاتا ہے۔

دوسرا شعر:

قفس میں مجھ سے رودادِ چمن کہتے نہ تو گھبرا
گری ہے جس پہ کل بجلی وہ میرا آشیاں کیوں ہو

مصرعۂ اولیٰ میں' ڈر ہمدم' کی جگہ 'تو گھبرا' ہو گیا ہے لیکن 'تو گھبرا' میں مخاطب کا کوئی تعین نہیں ہے۔ ہمدم سے تو اس پرندے کی طرف ذہن منتقل ہوتا ہے جو مقید پرندے کا ہم صفیر ہے مگر آزاد ہے اور جس نے بجلی گرنے کے واقعے کو بچشم خود دیکھا ہے۔ لیکن 'تو گھبرا' میں یہ نہیں معلوم ہوتا کہ مخاطب (وہ کوئی بھی ہو) نے بجلی گرنے کے واقعے کو بچشم خود دیکھا ہے یا نہیں یا اس نے بھی کسی سے سنا ہے۔ دوسری بات یہ کہ ڈرنے اور گھبرانے میں بیّن فرق یہ ہے کہ گھبرانے میں بدحواسی اور پریشانی کا مفہوم ہے جبکہ ڈر میں اندیشے اور خطرے کا مفہوم۔ یعنی قفس میں مجھ سے رودادِ چمن کہتے ہوئے تجھے یہ اندیشہ لاحق نہیں ہونا چاہیے کہ مجھ پر اس روداد کا کیا اثر ہوگا۔ اس طرح 'تو گھبرا' سے بھی موضوعِ بیان کا وہ تاثر قائم نہیں ہوتا جو 'ڈر ہمدم' سے قائم ہوتا ہے۔

تیسرا شعر: قفس میں مجھ سے رودادِ چمن کہتے نہ ڈر ہمدم
گری ہے برق جس پر وہ مرا ہی آشیاں کیوں ہو

یہاں دوسرے مصرعے میں' کل' غائب ہے اور بجلی کو برق اور' میرا آشیاں' کو' مرا ہی آشیاں' سے بدل دیا گیا ہے۔ مرا ہی آشیاں میں خود غرضی آجاتی ہے۔ یعنی" گری ہے جس پہ کل بجلی وہ میرا آشیاں کیوں ہو" سے تو یہ مفہوم بھی نکلتا ہے کہ بجلی آشیانے پر نہیں بلکہ (چمن سے باہر) کہیں اور گری ہے لیکن شاعر کو یہ خدشہ ہے کہ کہیں اس کے آشیانے پر نہ گری ہو۔ " لیکن مرا ہی آشیاں کیوں ہو" میں یہ یقین ہے کہ بجلی آشیانے پر ہی گری ہے لیکن شاعر کی meanness یہ ہے کہ اسے فقط اپنے آشیانے کی فکر ہے اور اگر دوسرے آشیانے پر بجلی گری ہے تو اسے کوئی فکر نہ ہوگی اس لیے کہ اس کا اپنا آشیانہ محفوظ رہا۔ اس شعر میں بھی اصل شعر کے مقابلے میں موضوع کا تاثر بدل گیا ہے۔

چوتھا شعر: نہ ڈر تو مجھ سے رودادِ چمن کہتے نہ ڈر ہمدم
گری ہے جس پہ کل بجلی وہ میرا آشیاں کیوں ہو

یہاں قفس کا لفظ غائب ہے جو آشیاں کا ناگزیر تلازمہ ہے۔ قفس کی موجودگی میں شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ چمن میں ایک آزاد پرندہ تھا جو اب اسیر ہو گیا ہے اور اس اسیری میں بے چین ہے کہ کہیں بجلی اس کے آشیاں پر تو نہیں گری۔ قفس کا لفظ نکل جانے سے پرندے کے لیے بجلی کے آشیاں پر گرنے کی روداد کا براہ راست معلوم کرنا ناممکن ہے۔ یعنی قفس کا لفظ نہ ہونے سے آزاد اور مقید پرندے کے درمیان ساری گفتگو ہی ناممکن ہو جائے گی۔ دوسری طرف قفس کے لفظ نے واقعے کی نوعیت کو زیادہ سنگین اور پر اثر کر دیا ہے۔ اس طرح قفس کا لفظ نکل جانے سے شعر کا موضوعاتی تاثر پھیکا ہو جاتا ہے۔

پانچواں شعر: نہ مجھ سے شہر کی روداد کہتے ڈر مرے ہمدم
گری ہو جس پہ کل بجلی وہ میرا ہی مکاں کیوں ہو

اس شعر میں قفس غائب، چمن کی جگہ شہر اور میرا آشیاں کی جگہ 'میرا ہی مکان' استعمال ہوا ہے۔ پہلی بات یہ کہ اردو شاعری کے مروجہ علامتی نظام کے مقابلے میں (جو اصل شعر میں موجود ہے) اس شعر میں تلازماتی نظام بگڑ گیا ہے یعنی قفس چمن اور آشیاں کے مقابلے میں یہاں شہر اور مکان کے تلازمے ہیں۔ ہماری شاعری کے مروجہ علامتی نظام میں بجلی آشیاں پر گرتی ہے مکان پر نہیں۔ ط

دوسری بات یہ کہ شہر کی روداد میں کسی ایک مکان پر بجلی گرنے کی اتنی اہمیت نہیں جتنی اہمیت چمن یا چمن کے کسی آشیاں پر گرنے کی ہے۔ اس شعر میں تلازموں کے بدل جانے سے نفسِ مضمون متاثر ہو گیا ہے۔

چھٹا شعر: مگر تو مجھ سے رودادِ وطن کہتے نہ ڈر ہمدم
گری ہے جس پہ کل بجلی وہ اس کا آستاں کیوں ہو

تلازماتی نظام بدل جانے سے اس شعر میں بھی موضوعِ بیان متاثر ہو جاتا ہے۔ یہاں وطن کا ذکر ہے اور شہر کے مقابلے میں وطن کی روداد میں بجلی گرنے کی اہمیت اور بھی کم ہو جاتی ہے۔

ساتواں شعر: نہ ڈر کہتے ہوئے رودادِ گلشن مجھ سے صحرا میں
گری ہے جس پہ کل بجلی وہ میرا آشیاں کیوں ہو

تلازماتی نظام یہاں بھی بدلا ہوا ہے اور صحرا میں رودادِ گلشن کہنے کا جواز اس لیے پیدا نہیں ہوتا کہ پرندہ صحرا میں ہونے کی وجہ سے اپنے چمن کو ترک کر چکا ہے اس لیے شعر کی شدت اور کم ہو جاتی ہے۔

ط حالانکہ جدید علامتی نظام میں بجلی کے مکان پر بھی گرنے کی مثال ملتی ہے۔ مثلاً ظفر اقبال کا یہ شعر: بجلی گری تھی کل کسی اجڑے مکان پر
رونے لگوں یا ہنس پڑوں اُس آستان پر

آٹھواں اور نواں شعر:

نہ ڈر قصہ چمن کا دشت میں کہتے ہوئے مجھ سے
گری ہے جس پہ کل بجلی وہی میرا مکاں کیوں ہو

غریبِ شہر سے حالِ چمن کہتے نہ ڈر ہمدم
گری ہے جس پہ کل بجلی وہ اس کا ہی مکاں کیوں ہو

آٹھویں شعر کا بیان منطقی اعتبار سے باطل ہو جاتا ہے کہ چمن میں مکان ہوتا ہی نہیں ہے اور نویں شعر کا بیان بھی مہمل ہے کیوں کہ یہاں بھی چمن کے ساتھ مکان کا ذکر ہے۔

تمام پیرایوں کے تجزیے کے بعد ہم دیکھتے ہیں کہ متذکرہ مرکزی مضمون کے بہترین اظہار کے لیے اصل شعر میں ہی موزوں تر تلازمے استعمال کیے گئے ہیں۔ دوسرے پیرایوں میں جیسے جیسے اسلوب بیان بدلتا جاتا ہے اور جیسے جیسے ہم شعر میں مستعمل تلازموں کا تجزیہ کرتے جاتے ہیں ویسے ویسے موضوعِ بیان کا تاثر مختلف ہوتا جاتا ہے اور اصل شعر ہی موضوعِ بیان اور اسلوبِ بیان کا بہترین نمونہ قرار پاتا ہے۔

علامتی اسلوب نہ صرف موضوعِ بیان کو متاثر کرتا ہے بلکہ اپنے tempers کے ذریعے علامت کے دائرۂ عمل کو پھیلاتا ہے۔ مثلاً غالب کے شعر میں قفس، چمن، بجلی اور آشیاں وغیرہ پر مشتمل علامتی اسلوب جیسے جیسے دوسرے پہلوؤں کو مختلف تاثرات کے ساتھ اجاگر کرتا ہے ویسے ویسے علامت کا دائرۂ عمل پھیلتا جاتا ہے۔

علامتی اسلوب کبھی مفہوم کو مختلف زاویوں سے پیش کرتا ہے اور کبھی بجائے خود کثیر المفہوم ہوتا ہے یعنی اسکا ہر لفظ معانی کا ذخیرہ ہوتا ہے اور ہر لفظ کے معنی دوسرے لفظ کے معنی سے مختلف لیکن متعلق ہوتے ہیں اور ہر لفظ مختلف مفاہیم کی ترجمانی میں قاری سے پورا تعاون کرتا ہے۔ مثلاً غالب کا یہ شعر:

شورِ جولاں تھا کنارِ بحر پر کس کا کہ آج
گردِ ساحل ہے بہ زخمِ موجۂ دریا نمک

بظاہر شعر کا مفہوم یہ ہے کہ دریا کے کنارے سے کون اس تیزی سے گذر گیا کہ ساحل کی

گردِ موجِ دریا کے زخم کے لیے نمک ہو گئی ہے یعنی گذرنے والا (محبوب) اتنی تیزی سے
گذرا ہے کہ دریا کی موجیں اس کی رفتار پر رشک کرتی ہیں۔ اب اگر ہم شعر میں مستعمل
لفظوں اور تلازموں کا الگ الگ تجزیہ کریں تو معلوم ہوگا کہ ہر لفظ کے مختلف معنوی دائرے
ہیں۔ مثلاً شورِ جولاں رفتار کا شور بھی ہے اور بیڑی کا شور بھی۔ خود شور کے معنی غل کے بھی
ہیں اور نمک کے بھی۔ اس طرح شور اور نمک میں رعایتِ لفظی ہے۔ بحر فنا اور بقا
دونوں کی علامت ہے اور infinity کو بھی ظاہر کرتا ہے۔ کنارِ بحر سے آغازِ سفر
کی طرف بھی ذہن منتقل ہوتا ہے اور اختتامِ سفر کی طرف بھی۔ گردِ ساحل بعدِ فنا کے
مسائل کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ زخم بمعنی گھاؤ بھی ہے اور زخم اس ضرب کو بھی کہتے ہیں جو
ساز کے تاروں پر لگائی جاتی ہے۔ موج بیک وقت رفتار، آزادی، گرفتاری اور اضطراب
کی علامت ہے۔ یہاں یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ دریا میں موجیں دو زاویوں سے بہتی ہیں
ایک تو دریا کی لمبائی میں اور دوسرے کنارے کی طرف۔ پہلا زاویہ infinity اور آزادی
کی علامت بھی ہے اور گرفتاری کی علامت بھی۔ اس لیے کہ موج کا بہتے رہنا ہی اس کی
گرفتاری ہے۔ جیسا کہ غالب کے اس شعر میں:

کشا کش ہائے ہستی سے کرے کیا سعیِ آزادی
ہوئی زنجیر موجِ آب کو فرصت روانی کی

دوسرا زاویہ فنا کی علامت ہے کیونکہ کنارہ چھوتے ہی موجوں کا سفر ختم ہو جاتا ہے۔
زخم اور نمک میں تناسب معنوی ہے اس لیے کہ ساز کے تاروں پر نمک چھڑکنے کے بعد
جب اس پر زخم لگایا جاتا ہے تو اس کی آواز تیز ہو جاتی ہے اور جب خود زخم پر نمک
چھڑکتے ہیں تو اس کی تکلیف بڑھ جاتی ہے۔

اب آئیے اس شعر کے مختلف معنوی تاثرات کا جائزہ لیں۔ مندرجہ بالا توضیحات کی
روشنی میں اگر جولاں بمعنی رفتار لیں تو مفہوم یہ ہوا کہ آج دریا کے کنارے کس کی رفتار کا

شور تھا کہ گردِ ساحل (جو جولانی کی معلول ہے) موجِ دریا کے لیے باعثِ رشک ہے اور اگر
جولاں بمعنی بیڑی ہے تو مفہوم یہ ہوا کہ دریا کے کنارے کس کی بیڑی کا شور ہے یعنی یہ کون
قیدی گذرا ہے کہ گردِ ساحل (جو گذرنے والے قیدی کی صعوبت کا نشان ہے) کو دیکھ کر
موجوں کا پیچ و تاب بڑھ گیا ہے اور موجیں اس زنجیری کے لیے مضطرب ہیں۔ واضح رہے کہ
جب موجیں سطحِ آب پر چلتی ہیں تو زنجیر کی طرح بل کھاتی ہیں۔ اب شعر میں لفظ 'تھا' اور
'کس کا' پر غور کیجیے۔ شورِ جولاں تھا۔ یعنی اب نہیں ہے۔ کوئی دریا کے کنارے سے تیزی
سے گذر چکا ہے اور اب فقط گردِ ساحل ہے۔ پھر کس کا شورِ جولاں — ؟ یہاں استفہام ہے یعنی
جتنا شورِ جولاں اہم ہے اتنا ہی اہم وہ شخص بھی ہے جس کا شورِ جولاں برپا ہوا ہے یعنی اگر صرف
شورِ جولاں ہوتا تو ممکن ہے گردِ ساحل موجِ دریا کے زخم کے لیے نمک ہوتی لیکن لفظ 'کس کا' میں تحیر بھی ہے
اور تیقن بھی۔ تحیر یوں کہ دریا کی موجیں اب تک اپنی رفتار اور آزادی پر نازاں تھیں لیکن آج جیسے کوئی
ان سے بھی زیادہ تیز رفتار اور آزاد رو گذرا تو وہ متحیر ہو گئیں اور گذرنے والے کی تیز رفتاری پر انھیں
رشک محسوس ہو رہا ہے۔ اس صورت میں کہ گردِ ساحل کو دیکھ کر موجوں کو معلوم ہو گیا ہے کہ گذرنے
والا کون ہے اور گردِ ساحل (کے حجم) کو دیکھ کر گذرنے والے کے سلسلے میں ان کا شک یقین
میں بدل گیا ہے اور وہ سمجھ گئی ہیں کہ گذرنے والے کی رفتار یقیناً ان سے زیادہ تیز ہے اسی
لیے وہ تڑپ رہی ہیں۔ تیقن سے جہاں موجوں کے رشک و حسد میں اضافہ ہوتا ہے وہیں اگر
جولاں بمعنی بیڑی مراد لیں تو ایک پہلو ترحم کا بھی ہو سکتا ہے۔ چونکہ موجیں گذرنے والے
واقف ہیں اور شور چونکہ بیڑی کا ہے اس لیے گردِ ساحل اب نمک اس لیے بھی ہے کہ گذرنے
والا موجوں کا شناسا ہے اور پابہ جولاں ہے۔ اس کی اسیری پر انھیں رحم بھی آتا ہے اور
تکلیف بھی ہوتی ہے۔

ان توضیحات کے بعد اب ہم شعر کے علامتی مفاہیم کا تجزیہ کریں گے۔
اگر ہم شورِ جولاں کو زندگی اور کنارِ بحر کو اختتامِ سفر کی علامت مان لیں تو مفہوم

یہ نکلتا ہے کہ کسی نے سفرِ مرگ طے کیا ہے اور اتنی تیزی سے طے کیا ہے کہ موجوں کے علاوہ خود موت بھی متحیر ہو گئی ہے اور یقیناً وہ کوئی اہم شخص ہے۔ ایسا شخص جس کی موت ناقابلِ تلافی ہے۔

اگر کنارِ بحر آغازِ سفر ہے تو مفہوم یہ ہوا کہ کسی نے بڑے کرّوفر کے ساتھ زندگی کا سفر آغاز کیا ہے۔ ساحل پر گرد (اُڑ کر) اس کے کوچ کا اعلان کر رہی ہے۔ اس سفر کی شان و شوکت دیکھ کر فنا (موجۂ دریا) حیران و ششدر ہے۔ یعنی اس کی زندگی حوصلوں اور ولولوں سے بھری ہے اور اسی لیے وہ فنا کی اسیر نہیں ہو سکتی۔ اس کا عزم و ہمت دیکھ کر فنا (جس کی علامت موجیں ہیں) کو رشک بھی ہے اور اضطراب بھی۔

کنارِ بحر اور موجۂ دریا میں اگر ہم کنارِ بحر کو بھر فنا اور موجۂ دریا کو بقا (انسانی بقا) کی علامت مان لیں تو ایک مفہوم یہ بھی نکلتا ہے کہ یہ دنیا جہانِ فانی ہے اور دنیا کا جہانِ فانی ہونا بھی ہمارا زخم ہے۔ یہاں لوگ آتے جاتے رہتے ہیں لیکن جب ہزاروں لاکھوں لوگوں میں سے کوئی ایسا شخص اس دنیا سے اٹھ جاتا ہے جس کے اٹھ جانے سے پوری کائنات مضطرب ہو جاتی ہے تو ہمارا زخم ہرا ہو جاتا ہے۔

شعر میں مستعمل تمام لفظوں اور تلازموں کی تشریحات کو مدِنظر رکھتے ہوئے اگر پورے شعر کو ایک اکائی مان لیا جائے تو یہ پورا شعر ایک زرّیں دور کے زوال کا منظر نامہ ہے۔ علامتی مفاہیم کی عمومی شرحوں سے قطع نظر اس کا اطلاق بہت سے ذہنی تجربات پر بھی کیا جا سکتا ہے۔

غرضیکہ یہ شعر ان علامتی اشعار میں سے ہے جن کا مفہوم لامحدود ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اس شعر میں جو علامتیں استعمال کی گئی ہیں ان کے معنوی دائرے بجائے خود لامحدود ہیں جیسے جیسے ہم شعر کے علامتی اور تلازماتی نظام کا تجزیہ کرتے جاتے ہیں ویسے ویسے اس کا معنوی دائرہ بڑھتا جاتا ہے اور علامت کا عمل طویل تر ہوتا جاتا ہے۔ علامت کے دائرۂ عمل کے سلسلے میں حالانکہ ہم نے غالب کے ایک نمائندہ شعر سے بحث کی ہے پھر بھی کچھ مثالیں

اور ملاحظہ ہوں:

اس دشتِ پُر سراب میں بھٹکے بہت پہ آہ
دیکھا تو دو قدم پہ ٹھکانا تھا آب کا

شعر کا ظاہری مفہوم یہ ہے کہ سرابوں سے بھرے ہوئے اس دشت میں ہم (پانی کی تلاش میں) ادھر سے ادھر بھٹکتے رہے جبکہ پانی ہمارے قریب ہی موجود تھا۔

علامتی پس منظر میں دشت دنیا کی علامت ہے۔ پیاس انسانی احتیاج کی نمائندگی کرتی ہے اور پانی اس احتیاج کو دور کرنے کا ذریعہ ہے۔ یعنی اس دنیا میں جو شے ہمارا مقصود ہوتی ہے اس کی تلاش میں ہم ادھر سے ادھر بھٹکتے اور فریب کھاتے رہتے ہیں حالانکہ وہ شے ہمارے قریب ہی موجود ہوتی ہے اور جب اس شے کی تلاش میں ایک عمر گنوانے کے بعد ہم اسے اپنے قریب پاتے ہیں تو بجائے خوشی کے ہمیں اپنی محنت کے ضائع ہونے کا افسوس ہوتا ہے۔

شعر کے علامتی اسلوب سے پیدا ہونے والے مختلف تاثرات کے لیے دشت، سراب اور آب پر پھر غور کیجیے۔ دشت سے ویرانی، وحشت، سکوت، ہول اور تشنگی کی طرف ذہن منتقل ہوتا ہے۔ دشت نوردی میں مختلف صعوبتوں سے گذرنا پڑتا ہے اور چونکہ دشت میں بے پناہ گرمی ہوتی ہے اس لیے پیاس کی شدت بھی بڑھ جاتی ہے لیکن پیاس کا بجھنا مشکل ہوتا ہے اس لیے کہ دشت میں پانی آسانی سے میسر نہیں ہوتا۔ سراب فریب کو حقیقت کی شکل میں پیش کرتا ہے اور یہ حقیقت اس وقت تک برقرار رہتی ہے جب تک ناظر اور سراب کے درمیان فاصلہ قائم رہے اور یہ فاصلہ ناقابلِ عبور ہوتا ہے کیونکہ دشت میں سرابوں کا سلسلہ کبھی ختم نہیں ہوتا۔ یعنی سراب ایسے فریب کی علامت ہے جسے ہم حقیقت سمجھنے پر بہر حال مجبور ہیں۔ در حالیکہ وہ حقیقت نہیں ہے۔ سراب مسلسل ناکامی کو بھی ظاہر کرتا ہے اور ہماری زندگی کے ان (طاری کردہ) illusions کو بھی جن میں ہم ویرانی، خوف، تنہائی اور ہول محسوس کرتے ہیں۔

اس طرح دشتِ پر سراب تنہا، ویران اور بے فیض زندگی کی علامت بن جاتا ہے۔ آب میں بقا، آزادی، روانی، شور، ہماہمی، سکون اور طراوت کا مفہوم پنہاں ہے اور سراب کے مقابلے میں آب اصل حقیقت کی علامت ہے۔

اس طرح ہم جیسے جیسے دشت پر سراب کا علامتی ادراک کرتے جائیں گے آب سے اس کی معنویت مستحکم ہوتی جائے گی اور شعر کے معنوی اطلاق کا دائرہ بڑھتا جائے گا۔

جہاں علامت ایک ہی شعر میں ایک ہی موضوع کو مختلف تاثرات کے ساتھ ادا کرتی ہے وہاں ایک ہی موضوع کو مختلف اشعار میں مختلف تاثرات عطا کرتی ہے۔ مثلاً ذیل کے اشعار:

خزاں کیا فصلِ گُل کہتے ہیں کس کو کوئی موسم ہو
وہی ہم ہیں قفس ہے اور ماتم بال و پر کا ہے

— غالب

کیا چمن کہ ہم سے اسیروں کو منع ہے
چاکِ قفس سے باغ کی دیوار دیکھنا

— میر

آئی اگر بہار تو اب ہم کو کیا صبا
ہم سے تو آشیاں بھی گیا اور چمن گیا

— میر

تینوں شعروں کا مرکزی موضوع ایک ہے یعنی زمانے کے تغیر و تبدل سے ہمیں کیا تعلق کہ ہم تو اسیری کی زندگی گذار رہے ہیں اور بیرونی تبدیلیوں سے لطف اندوز نہیں ہو سکتے لیکن ہر شعر کے الگ الگ تجزیے سے معلوم ہوگا کہ یہ مضمون ہر شعر میں مختلف تاثرات

کے ساتھ ادا ہوا ہے۔

پہلے شعر میں خزاں، فصلِ گل، قفس اور بال و پر کے تلازمے مختلف معانی کی طرف ہمارے ذہن کو منتقل کرتے ہیں۔ خزاں میں غم، بدحالی، تاراجی اور زوال کا مفہوم پنہاں ہے۔ فصلِ گل۔ خوشی، زرخیزی، عروج، خوشحالی اور دورِ زریں کی علامت ہے اور فصلِ گل آتے ہی انسان تمام پابندیوں سے آزاد ہو جانا چاہتا ہے۔ بال و پر سے رہائی، آزادی، قوت اور توانائی کی طرف ذہن منتقل ہوتا ہے۔ اس طرح مرکزی موضوع سے مطابقت رکھتے ہوئے علامتی مفاہیم کی مختلف جہتوں میں شعر جن معنوی تاثرات کو ابھارتا ہے وہ یہ کہ غم ہو یا خوشی، عروج ہو یا زوال، خوشحالی ہو یا بدحالی، دورِ زریں ہو یا دورِ پر آشوب — ان تمام تغیرات سے اس شخص کا کیا تعلق جو مقید ہے۔ قید میں ہونے کی وجہ سے اس کے لیے سارے موسم ایک جیسے ہیں۔ شعر کے اس مفہوم اور بقیہ اشعار کے مرکزی موضوع میں تاثر ابھی تک قدرے یکساں ہے۔ دوسرے شعروں کے مقابلے میں پہلے شعر کے معنوی تاثرات میں جو تبدیلی پیدا ہوتی ہے وہ یہ کہ قفس میں ہونے کی وجہ سے خزاں اور فصلِ گل دونوں موسم (اس پرندے) کے لیے ایک ہیں۔ اس لیے کہ بال و پر کا ماتم فصلِ گل میں زیادہ ہونا چاہیے لیکن اسیری کی وجہ سے خزاں میں بھی وہی ماتم ہے۔ دوسرا تاثر یہ کہ مصرعۂ اولیٰ میں تغیرِ زمانہ کا منفی پہلو بھی شامل ہے۔ یعنی فصلِ گل کے ساتھ خزاں کہہ کر شاعر نے زمانے کے سرد و گرم کی طرف اشارہ کیا ہے۔ تیسرا تاثر یہ کہ مصرعۂ ثانی میں خود کو اسیری تک محدود نہیں رکھا ہے بلکہ ماتم بال و پر کا ہے کہہ کر رہائی کی جدوجہد یا اس کی حسرت کو بھی شامل کیا ہے۔

دوسرا شعر:

کیا چمن کہ ہم سے اسیروں کو منع ہے — چاکِ قفس سے باغ کی دیوار دیکھنا

یہاں چاکِ قفس نے نفسِ مضمون کے تاثر کو بدل دیا ہے۔ یعنی جہاں ہم قید ہیں، اگر چاہیں تو وہاں سے (اپنے وطن کی) زرخیزی اور خوشحالی کا منظر دیکھ سکتے ہیں۔ لیکن ہم پر پابندی عائد ہے کہ باغ تو کیا باغ کی دیوار کو بھی نہیں دیکھ سکتے یہاں صورت حال زیادہ دردناک ہے اس لیے کہ یہاں دوہرا جبر ہے۔ ایک تو قید میں ہیں دوسرے بیرونی منظروں کو دیکھنا منع ہے۔

اب آئیے دیکھیں اس شعر کا علامتی مفہوم کیا ہوا۔ چمن اور باغ ملک کی علامت ہیں اور چاکِ قفس بیرونی دنیا اور قفس کے درمیان ایک خفیف رابطہ ہے جس کے ذریعے ہم بیرونی دنیا کے حالات سے قدرے باخبر ہوجاتے ہیں خلاً جیل کے قیدیوں کے لیے اخبار جو انھیں باہر کے حالات سے کسی قدر باخبر کردیتا ہے۔ لیکن یہاں باہر کے حالات سے ہماری جزوی واقفیت پر بھی قدغن ہے۔ پہلے شعر کے مقابلے میں یہاں بھی نفسِ مضمون کا تاثر بدل گیا ہے۔

تیسرا شعر:

آئی اگر بہار تو اب ہم کو کیا صبا
ہم سے تو آشیاں بھی گیا اور چمن گیا

یہاں مصرعۂ ثانی میں آشیاں اور چمن کے چھُٹ جانے سے دو پہلو نکلتے ہیں۔ یعنی یا تو ہم قفس میں ہیں یا غریب الوطنی کی زندگی گذار رہے ہیں۔ مصرعۂ اولیٰ میں صبا سے تخاطب ہے جس سے یہ خبر ملی ہے کہ بہار آگئی ہے۔ اس تخاطب میں یاس کا پہلو ہے۔

علامتی مفہوم میں یہاں بہار آسودگی اور خوشحالی کی نمائندگی کرتی ہے۔ صبا مخبر ہے جو ان آسودگیوں اور آسائشوں کی خبر دیتی ہے۔ یعنی ہمیں ان آسائشوں اور آسودگیوں سے کیا غرض کہ ہم تو غریب الوطن ہیں لہٰذا ان چیزوں سے محظوظ نہیں ہو سکتے۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ تینوں شعروں میں ایک ہی جیسا علامتی اور تلازماتی نظام ہے لیکن یہ نظام مرکزی موضوع کو ہر شعر میں مختلف تاثرات کے ساتھ ادا کرتا

ہے اور ہر تلازماتی سیاق کچھ نئے ضمنی پہلوؤں کو اجاگر کرتے ہوئے مرکزی موضوع میں کوئی نہ کوئی ندرت پیدا کر دیتا ہے۔

ذیل کے دو ہم مضمون اشعار اور ملاحظہ ہوں:

کچھ نہ دیکھا پھر بجز اک شعلۂ پُر پیچ و تاب
شمع تک ہم نے بھی دیکھا تھا کہ پروانہ گیا

——— میرؔ

شمع کے صدقے تو ہوتے ابھی دیکھا تھا اسے
پھر جو دیکھا تو نہ پایا اثرِ پروانہ

——— دردؔ

پہلے شعر کا مفہوم یہ ہے کہ پروانے کو شمع تک جاتے ہوئے تو ہم نے دیکھا تھا مگر اس کے بعد پروانے کی جگہ صرف ایک شعلۂ پُرپیچ و تاب تھا یعنی شمع تک پہنچتے ہی پروانہ شعلے میں تبدیل ہو چکا تھا۔ دوسرے شعر کا مفہوم بھی یہی ہے۔ لیکن یہاں شمع کے صدقے ہونے کے بعد پروانے کا کوئی نشان (اثر) ہی نہیں ہے۔ دونوں شعروں کا موضوع یہ ہے کہ پروانہ شمع تک گیا یا شمع کے صدقے ہوا۔ پہلے شعر میں اثر (نشان) کے طور پر ایک شعلۂ پُرپیچ و تاب نمودار ہوا (پروانہ جب جلتا ہے تو شمع کی لو میں ایک پیچ پیدا ہوتا ہے اور اس کی چمک یکبارگی بڑھ جاتی ہے) یعنی شعلۂ پُرپیچ و تاب پروانے کے فنا ہونے کی نشانی ہے اور اس یقین کو مستحکم کرتا ہے کہ پروانہ شمع پر جان نثار کر چکا ہے لیکن دوسرے شعر میں پروانے کا کوئی اثر باقی نہیں۔ یعنی پروانہ راکھ ہوا اور راکھ بھی منتشر ہو گئی۔

اب آئیے دیکھیں کہ دونوں شعروں کے علامتی مفاہیم اپنے مختلف تاثرات سے کیسے اپنے موضوع میں ندرت پیدا کرتے ہیں۔

گل و بلبل کی طرح شمع و پروانہ بھی روایتی معنی میں عاشق و معشوق کی علامتیں ہیں لیکن شعر کے سیاق میں شمع سے نور، رونق اور تقدس کی طرف بھی ذہن منتقل ہوتا ہے۔ پروانے میں جذباتیت اور وارفتگی ہوتی ہے اور شمع سے اس کے عشق کی مدت عارضی ہوتی ہے۔ شمع خود بھی عارضی زندگی کی علامت ہے اس لیے شمع اور پروانہ دونوں میں فنا کا مفہوم پنہاں ہے اور دونوں بے ثباتیِ دنیا کی نمائندگی کرتے ہیں۔

علامتی پس منظر میں شعر کا ایک مفہوم یہ ہوا کہ محبوب کا قرب ہمیشہ فنا کا موجب ہوتا ہے۔ عاشق والہانہ اور وارفتہ انداز میں محبوب کی طرف بڑھتا ہے لیکن اس پیش قدمی کے نتیجے میں اسے شکست اور ناکامی ہوتی ہے اور بالآخر وہ فنا ہو جاتا ہے لیکن شعلۂ پرپیچ و تاب نے شعر کے مفہوم میں نیا تاثر پیدا کر دیا ہے۔ پیچ و تاب میں بیقراری، تردد اور اندیشہ بھی شامل ہے۔ یعنی محبوب کو عاشق کے فنا ہونے پر افسوس بھی ہے اور بے چینی بھی اور یہ اس لیے ہے کہ اپنا انجام جانتے ہوئے بھی عاشق اپنے شوق سے باز نہ آیا۔

اس کے برخلاف دوسرے شعر میں شمع کے صدقے ہو جانے میں یہ مفہوم تو پنہاں ہے کہ عاشق فنا ہو گیا ہے لیکن اس طرح فنا ہوا ہے کہ اس کا اثر تک باقی نہ رہا۔ اس طرح پہلا شعر اگر زوال کی داستان ہے تو دوسرا شعر عبرت ناک زوال کی داستان۔

پہلے شعر کا ایک دوسرا مفہوم یہ ہوا کہ روشنی کے پرستار انسان نے روشنی پر اپنی جان اس طرح نثار کی کہ پوری صورت حال (روشنی) کو متحرک کر دیا۔ لیکن دوسرے شعر میں یہی مفہوم اپنا تاثر بدل دیتا ہے۔ یعنی یہاں جاں نثاری سے روشنی میں کوئی تحرک نہیں ہوا اور یوں زیانِ جاں سے کوئی فائدہ نہیں ہوا۔

دونوں شعروں میں علامتوں کے ایک ہی set نے ایک ہی موضوع کو مختلف تاثرات کے ساتھ ادا کیا ہے۔ اسی طرح یہ تین اشعار اور ملاحظہ کیجیے:

پنہاں تھا دامِ سخت قریب آشیان کے
اڑنے نہ پائے تھے کہ گرفتار ہم ہوئے

— غالب

ہم نے تو پرفشانی نہ جانی کہ ایک بار
پرواز کی چمن سے سو صیاد کی طرف

— میر

ہم نے بھی سیر کی تھی چمن کی پر اے نسیم
اٹھتے ہی آشیاں سے گرفتار ہو گئے

— میر

نفسِ مضمون کے اعتبار سے تینوں اشعار ایک ہی مضمون کی ترجمانی کرتے ہیں۔ یعنی ہم دنیا میں کسی قسم کا لطف اٹھانے سے پہلے ہی آلام و مصائب کا شکار ہو گئے۔ تینوں شعروں میں ایک ہی علامتی نظام ہے لیکن تینوں شعروں کا معنوی تاثر ایک دوسرے سے کافی مختلف ہے۔

پہلے شعر میں دام سخت ہے اور پنہاں ہے اور گرفتاری پرواز کرنے سے پہلے ہی عمل میں آجاتی ہے دوسرے شعر میں پرفشانی نہیں ہے صرف پرواز ہے اور سیدھے صیاد کی طرف تیسرے شعر میں چمن کی سیر ہے لیکن بس اتنی دیر کے لیے جتنی دیر آشیاں سے اٹھنے اور گرفتار ہونے میں لگتی ہے۔

اب آئیے دیکھیں کہ ان اشعار کے علامتی مفاہیم کیا ہیں۔ پہلا شعر:

پنہاں تھا دامِ سخت قریب آشیان کے
اڑنے نہ پائے تھے کہ گرفتار ہم ہوئے

یہاں دامِ سخت آلام و مصائب کی علامت ہے اور آشیاں محفوظ اور پر آسائش زندگی

کی علامت۔ پرواز سے تسخیر اور ارتقا کی طرف ذہن منتقل ہوتا ہے۔ اب شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ ابھی ہم اپنی محفوظ اور پرآسائش زندگی سے نکل کر تسخیر و ترقی کا تصور بھی نہ کرنے پائے تھے کہ (نادیدہ) مسائل کا شکار ہوگئے۔

دوسرا شعر:

ہم نے تو پرفشانی نہ جانی کہ ایک بار
پرواز کی چمن سے سو صیاد کی طرف

چمن دنیا کی علامت ہے۔ پرفشانی جدوجہد اور پرواز پھر تسخیر و ارتقا کی علامت۔ یعنی ہم دنیا کو مسخر کرنے کی غرض سے آئے تھے اور اس تسخیر کے لیے ہم نے ایک بار ارادہ کیا ہی تھا کہ اسیر ہوگئے۔ یعنی ہماری سعی تسخیر ہی ہماری اسیری کا باعث ہے۔

تیسرا شعر:

ہم نے بھی سیر کی تھی چمن کی پر اے نسیم
اٹھتے ہی آشیاں سے گرفتار ہوگئے

یہاں چمن پھر دنیا کی علامت ہے اور آشیاں پھر محفوظ اور پرآسائش زندگی کی علامت۔ یعنی ہم نے بھی دنیا کی سیر کی مگر کیا اور کتنی؟ آشیاں سے اٹھے ہی تھے کہ گرفتار ہوگئے۔ جب ہم نے اپنی محفوظ زندگی کے جمود کو توڑ کر اس میں حرکت پیدا کرنا چاہی تو ہمیں قید کرلیا گیا۔ ایک اور دلچسپ مفہوم یہ ہے کہ آشیاں سے اٹھتے ہی گرفتار ہوجانے کا مطلب یہ ہوا کہ ہم کو چمن کی سیر کا موقع ہی نہیں ملا لیکن شاعر کہتا ہے کہ 'ہم نے بھی سیر کی تھی ....' الخ یعنی ہم نے تو چمن کا یہ حال دیکھا کہ یہاں آغازِ کار ہی میں اسیری مقدر ہو جاتی ہے۔

اس طرح مندرجہ بالا تینوں اشعار کے تجزیے کے بعد مختلف تاثرات

ابھر کر سامنے آتے ہیں۔ پہلے شعر میں تسخیر کے تصور کے بغیر ہی اسیری ہے اور نادیدہ مسائل کی اسیری ہے۔ دوسرے شعر میں سعیِ تسخیر اور تیسرے شعر میں جمود شکنی وجہِ اسیری ہے۔

یہاں یہ وضاحت ضروری ہے کہ تمام اشعار کے علامتی مفاہیم کی تشریح میں ہم نے روزمرہ اور سامنے کے مفاہیم پر بحث کی ہے لیکن ان اشعار کا اطلاق فرد کے ذہنی تجربات پر بھی کیا جاسکتا ہے مثلاً غالب اور قائم کے اشعار۔

علامت کی اس اہمیت اور اس کے دائرۂ عمل کے سلسلے میں ہماری بحث کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ علامت میں ہمیشہ دوہرا مفہوم ہوتا ہے اور یہ ایجاز سے تفصیل تک پہنچتی ہے۔ علامتی بیان میں قاری کو مصنف کے مفہوم یا بیانِ واقع سے کوئی خاص سروکار نہیں ہوتا بلکہ علامتی بیان کے سامنے بیانِ واقع کی اہمیت ختم ہو جاتی ہے اور قاری کا اخذ کردہ مفہوم ہی اہم اور بنیادی ہوتا ہے۔ علامت اپنے متعلقات اور تلازمات کے وسیلے سے تمام ممکنہ معانی کو متحرک کرتی ہے اور اس طرح معنی کی مختلف سطحوں پر عمل کرتی ہوئی ہر معنوی عمل سے ہم کسی ذہنی ردِ عمل تک پہنچتے ہیں۔ علامت ایک ہی خیال یا موضوع کو ایک ہی پیرائے یا مختلف پیرایوں میں مختلف تاثرات کے ساتھ ادا کرتی ہے اور ہر تاثر شعر میں مستعمل الفاظ کے مخصوص معنوی تفاعل اور تحرک سے برآمد ہوتا ہے۔ علامتی بیان میں جیسے جیسے ہم الفاظ اور ان کے انسلاکات کا تجزیہ کرتے جاتے ہیں ویسے ویسے وہ بیان وسیع المفہوم ہوتا جاتا ہے اور ہر تجزیے کے بعد جہاں موضوعِ بیان میں تنوع پیدا ہوتا ہے وہیں اس کا تاثر بھی مختلف ہو جاتا ہے۔ علامت کا بنیادی اور خصوصی وصف دراصل انھیں تاثرات کا تنوع ہے اور یہی تنوع علامت کے دائرہ عمل کی توسیع کرتا ہے۔

۳

اردو شاعری کا علامتی نظام

کلاسیکی اردو شاعری کا علامتی نظام فارسی شاعری کے علامتی نظام سے مستعار ہے۔ گل و بلبل اور شمع و پروانہ وغیرہ فارسی شاعری سے ہمارے شعری نظام میں علامت ہی کے طور پر منتقل ہوئے اور انھیں فارسی کی طرح ہمارے شعری نظام میں علامت بننے کی تدریجی منزلوں سے نہیں گذرنا پڑا۔ جس وقت یہ الفاظ ہماری شاعری میں منتقل ہو رہے تھے اس سے بہت پہلے فارسی شاعری میں ان کی علامتی حیثیت مستحکم ہو چکی تھی اس لیے اردو شاعری نے انھیں علامتی شکل ہی میں قبول کیا اور یہ علامتی الفاظ سب سے زیادہ غزل میں استعمال ہوئے۔ گل، بلبل، آئینہ، شمع، باغ وغیرہ الفاظ فارسی شاعری کی ابتدا سے ملنے تو لگتے ہیں لیکن اس وقت تک ان کی کوئی خاص علامتی حیثیت نظر نہیں آتی۔ ایک عرصہ تک یہ الفاظ محض منظروں کی عکاسی کے طور پر اپنے اصل مفہوم میں استعمال ہوتے رہے۔ گل باغ کے حسن اور اس کی شادابی کو دوبالا کرتا ہے۔ آئینہ لازمۂ حسن کے طور پر وجود میں آتا ہے اور شمع صرف روشنی کا کام دیتی ہے اور رونق محفل میں اضافہ کرتی ہے۔ باغ خوشنما اور خوبصورت منظروں کو پیش کرتا ہے۔ غرضکہ یہ تمام الفاظ بیشتر اپنے اصل معنی میں استعمال ہوتے رہے اور ان میں بالعموم دوہرا مفہوم نظر نہیں آتا۔ لیکن چونکہ ان الفاظ میں علامتی قوت موجود تھی اس لیے دھیرے دھیرے ان کی علامتی اور تلازماتی معنویت ظاہر ہونے لگی اور شاعر کو اپنے جذبات و محسوسات کے بالواسطہ اظہار کے لیے یہ پیرائے موزوں معلوم ہونے

لگے۔ بلبل کی نغمہ سرائی آہ وزاری میں تبدیل ہو گئی اور وہ عاشق کا کردار ادا کرنے لگی۔ گُل اپنے حسن، تازگی اور شگفتگی کی بنا پر محبوب سے مشابہ ہو گیا۔ اس طرح گل وبلبل کا تلازمہ عاشق ومعشوق کی علامت بن گیا۔ شمع پہلے صرف روشنی کا کام کرتی تھی لیکن دھیرے دھیرے اس میں سوز وگداز کی نئی معنویت پیدا ہونا شروع ہو گئی اور وہ غم کی نمائندگی کرنے لگی۔ پھر شمع کے گرد پروانے کے والہانہ طواف اور جاں سپاری نے بھی عاشق کے بے لوث خلوص اور ایثار کی معنویت اختیار کی اور شمع وپروانہ کا تلازمہ عاشق ومعشوق، سوز وگداز اور نور وضیا کے مفاہیم ادا کرنے لگا۔ آئینہ پہلے حسن کا لازمہ تھا لیکن بعد میں اس نے بے پناہ علامتی معنویت اختیار کی اور وہ فرد کے غیر محدود ذہنی اور مادی تجربات اور احساسات وکیفیات کی عکاسی کرنے لگا۔ بالخصوص صوفی شعرا نے آئینے کو مختلف مفاہیم اور مسائل کی نمائندگی کے لیے استعمال کیا۔ باغ اور اس کے متعلقات پہلے تو شعرا کے یہاں منظر ناموں کے طور پر کام آتے رہے لیکن پھر باغ دنیا کی علامت بن گیا اور اس کے متعلقات دنیوی وقوعوں پر منطبق ہونے لگے۔

اردو شاعری کے علامتی نظام کی تشکیل کے سلسلے میں ہم پہلے کہہ چکے ہیں کہ ابتداءً ہمارا علامتی نظام حسن، عشق اور غم کے گرد گھومتا رہا۔ چونکہ ان جذبات کے بالواسطہ اظہار کے لیے شمع وپروانہ اور گل وبلبل کے پیرائے اپنی علامتی قوت کی بنا پر موزوں ترین پیرائے تھے اس لیے انھیں پیرایوں کو اظہار کا وسیلہ بنایا گیا۔ لیکن رفتہ رفتہ ان کے تلازموں میں زیادہ معنویت لیے ان کے دائرے میں زیادہ وسعت پیدا ہونے لگی۔ حسن، عشق اور غم کے علاوہ یہ پیرائے اپنے متعلقات کے ساتھ دوسرے مفاہیم کی بھی نمائندگی کرنے لگے۔ مثلاً باغ کے تلازمات میں سرو، قمری، گل وبلبل، صیاد، گلچیں، باغباں، آشیانہ، قفس، دام، دانہ، یاسمن

نسرین، نسترن، ارغواں، سوسن، خار، وغیرہ دنیا کے معنوی تلازمات کے لیے علامتی تلازمات کا کام دینے لگے۔ اسی طرح محفل میں سے شمع، پروانہ، شراب، کباب، پیالہ، مینا، صراحی، خم، جرعہ، نشہ، خمار، صبوحی، ساقی، مطرب، چنگ، ارغواں، مضراب، پردہ اور ساز وغیرہ میں علامتی معنویت پیدا ہو گئی اور یہ تمام تلازمات بالواسطہ طور پر نہ صرف مادی بلکہ مابعد الطبیعاتی مسائل کی بھی ترجمانی کرنے لگے۔

اگر ہم ابتدائے فارسی شاعری کا جائزہ لیں تو ہم دیکھیں گے کہ سعدی شیرازی سے پہلے کے شعرا کے یہاں گل، بلبل، شمع، پروانہ اور باغ وغیرہ الفاظ زیادہ تر اپنے اصل معنی میں استعمال ہوتے ہیں۔ ذیل کے اشعار ملاحظہ ہوں:

اگر نوازند بلبلِ خجستہ بس است
نوازندۂ مادستِ مطرب و مضراب

بلبلاں گوئی خطیبا نند
بر درختاں ہمی کنند خطب

کنوں بلبل بر شاخِ سرو بر تو راہ خوں گردد
چرای آہواں ہر ساعتی در گلستاں باشد

بلبل سرود راست کند بر سمن
صلصل قصیدہ نظم کند بر چنار

از فراواں گل کہ بر شاخِ درختاں بشکفد
راست پنداری درختاں گوہر آوردند بار

زلالِ باغ پر از شمع بر فروختہ بود
نمودِ باغ بداں شمعہائے خویش اعجاب

بکشت بادِ خزاں شمعِ باغ را درواست
اگر ندارد با بادِ شمعِ تاباں تاب

گر چراغی زما گرفت جہاں
باز شمعی بہ پیشِ ما بہ نہاد

گل ہمی گل گردد و سنگِ سیہ یاقوتِ سرخ
زیں بہارِ سبز پوشِ تازہ روی آبدار

چو اندر باغ تو بلبل بہ دیدار بہار آید
ترا مہماں ناخواندہ بروزی صد ہزار آید

(فرخی سیستانی متوفی ۴۲۹ھ)

جرسِ دستانِ گوناگوں ہمی بود
بسانِ عندلیبے با عنادل

(منوچہری م ۴۳۲ھ)

PDF BY: KALEEM ELAHI AMJAD

قمریاں چوں مقریاں گشتند بر سروِ بلند
بلبلاں چوں مطرباں گشتند بر شاخِ چنار

دعا گرند بشاخِ چنار مرگل را
تذرو و فاختہ و عندلیب و قمری و سار

ای فاختہ تو یاری عاشق نہ ای چو من
چندیں منال بر گل و بر سرو زار زار[۱]

قمریاں بر سروبن گویند گل را تہنیت
بلبلاں بر شاخِ گل خوانندش را آفریں

(امیر معزّی م ۵۲۱ھ)

گل گفت بہ از لقائی من روئی نیست
چندیں ستم گلاب گر بارے چیست
بلبل بہ زبانِ حال با او می گفت
یک روز کہ خندید کہ سالی نہ گریست

(عمر خیام م ۵۲۶ھ)

سوی حق شاہراہ نفس و نفس   آئینہ دل ز دودن آمد و بس

---

[۱] یہاں اگرچہ فاختہ عاشق کی طرح گل و سرو پر منال کر رہی ہے لیکن شاعر (عاشق) اس کو عاشق تسلیم نہیں کرتا لیکن یہ محسوس کیا جا سکتا ہے کہ فاختہ تشبیہ کے مرحلے سے گزرتی ہوئی علامت کی منزل کی طرف بڑھ رہی ہے۔

آئینهٔ دل ز زنگ کفر و نفاق
نشود روشن از خلاف و شقاق

پیش آں کس بہ دل تنگی نہ بود
صورت و آئینہ یکی نہ بود

آئینہ از صورتت سفر دور ست
کاہ پذیرائی صورت از نور ست

گرت باید کہ بر دھد دیدار
آئینہ کژ مدار و روشن دار

صورتِ خود در آئینہ دلِ خویش
بتواں دید آں کہ در گلِ خویش

(سنائی غزنوی م ۵۴۵ ھ)

آری بہ عجب داری کاندر چمن گیتی
چندست پئے بلبل نوحہ است پئے الحان

(خاقانی شیروانی ۵۲۰ - ۵۹۵)

شمعیست چہرۂ تو کہ ہر شب ز نورِ خویش
پروانۂ ضیا بہ مہ آسماں دہد

(ظہیر فاریابی م ۵۹۸ ھ)

گاہ بازی گر شود قمری گہی بلبل خطیب
آں جہد بیروں ز چنبر ویں سوی منبر شود

قمری کنوں ہمی نسراید بہ گلستاں
بلبل کنوں ہمی نگراید بہ مرغزار

گر تو میداری جمالِ یار دوست
دل بداں آئینۂ دیدار اوست

دل بدست آور جمالِ او ببیں
آئینہ کن جاں جلالِ او ببیں

(فریدالدین عطار ۵۱۳ - ۶۲۷ ھ)

یار آئینہ است جاں را در حزن
بر رخ آئینہ ای جاں دم مزن

آں گل کہ از بہار بود خار یار اوست
واں می کہ از عصیر بود بے خمار نیست

آئینہ سادہ خواہی خود را دروں نگر
کو راز راست گوئی شرم حزار زمیست

گویا ترم ز بلبل واماز رشکِ عام   هر بیت بر زبانم و افغانم آرزوست

(جلال الدین رومی ۴۰۶-۹۷۳)

مندرجہ بالا اشعار ہم نے بالا دوار نقل کیے ہیں۔ ان اشعار میں گل، بلبل، شمع، پروانہ اور باغ وغیرہ الفاظ اپنے اصل مفہوم میں منظروں کی تصویر کشی یا تشبیہ اور استعارے کے طور پر استعمال ہوئے ہیں۔ بلبل کہیں خطیب ہے اور کہیں شاخِ چنار پر بیٹھی ہوئی نغمہ سرائی کرتی ہے اور پھول کو دُعا ئیں دیتی ہے۔ اپنے حسن پر نازاں ہے۔ اس کی فراوانی درختوں کے حسن میں اضافہ کرتی ہے۔ شمع باغ میں کھلے ہوئے لالہ اور محبوب کے چہرے کے لیے تشبیہ کا کام دیتی ہے شمع کے ساتھ پروانے کا تلازمہ غائب ہے۔ آئینہ حسن کے لوازم کے طور پر استعمال ہوا ہے لیکن صوفی شعراء مثلاً سنائی غزنوی، فرید الدین عطّار اور جلال الدین رومی وغیرہ کے یہاں آئینے کی علامتی حیثیت ہے۔ یہاں یہ وضاحت ضروری ہے کہ تمام علامتی الفاظ میں آئینہ ہی غالباً وہ لفظ ہے جس نے اپنی بے پناہ علامتی قوت کی بنا پر بہت جلد علامتی معنویت اختیار کی۔ اوّل اوّل آئینے نے بطور علامت اہم صوفیانہ مسائل کی ترجمانی کی پھر وہ دوسرے جزئیات کی نمائندگی کرنے لگا۔

مندرجہ بالا اشعار کے مطالعے کے بعد جب ہم سعدی کے کلام کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہم دیکھتے ہیں کہ شمع و پروانہ اور گل و بلبل وغیرہ نے سب سے پہلے سعدی کے کلام میں علامتی اور تلازماتی حیثیت اختیار کی ہے اور چونکہ سعدی کی شاعری ان تلازموں کی بنیاد فراہم کرتی ہے اس لیے سعدی کے اشعار ہم یہاں تفصیل سے نقل کر رہے ہیں تاکہ ان تلازموں کی زیادہ سے زیادہ مثالیں سامنے آسکیں۔

حکایت

شبی یاد دارم که چشمم نخفت
شنیدم که پروانه با شمع گفت
که من عاشقم گر بسوزم رواست
ترا گریه و سوزی باری چراست
بگفت ای هوادارِ مسکینِ من
برفت انگبین یارِ شیرینِ من
چو شیرینی از من بدر می رود
چو فرهادم آتش بسر می رود
همی گفت و هر لحظه سیلاب درد
فرو میدویدش برخسارِ زرد
که ای مدعی عشق کارِ تو نیست
که نه صبر داری نه یارای ایست
تو بگریزی از پیشِ یک شعله خام
من استاده ام تا بسوزم تمام
ترا آتشِ عشق اگر پر بسوخت
مرا بین که از پای تا سر بسوخت
نرفته ز شب همچنان بهره ای
که ناگه بکشتش پری چهره ای
همی گفت و میرفت دودش بسر
که اینست پایانِ عشق ای پسر

اور اب یہ اشعار ملاحظہ ہوں :

ای گلِ خوشبو اگر صد قرن باز آید بہار
مثلِ من دیگر نہ بینی بلبلِ خوش گوے را

از خندہ گل چناں بقفا اوفتادہ باز
کو را خبر ز مشغلۂ عندلیب نیست

نز تراز منِ مسکیں نہ گلِ خنداں را
خبر از مشغلۂ بلبلِ سودائی نیست

در قفس بلبل ازاں شوق ہمی نالہ زار
کہ ہوائے دلش آنجاست کہ گلزار آنجاست

بگلستاں نہ روم تا تو در آغوش منی
بلبل از روی تو بیند سخنِ گل نکند

ای گلِ خنداں نو شگفتہ نگہدار
خاطر بلبل کہ نو بہار نماند

ای گل خوشبوی من یاد کنی بعد از آنک
سعدی بیچارہ بود بلبلِ خوش گوئی من

ای بلبل اگر نالی من با تو ہم آوازم
تو عشقِ گلی داری من عشقِ گل اندامی

بر گلت آشفتہ ام بگذار تا در باغ وصل
زاغ بانگی می کنم چوں بلبل آوائیم نیست

در اشتیاقِ جمالش چناں ہمی نالم
چو بلبلی کہ نماند میانِ گلزاری

پروانہ ام او فتان و خیزاں
یک بار بسوز و وارہانم

میل ندارم بہ باغ انس نہ گیرم بہ سرو
سروی اگر لائقست قدِ خرامان اوست

خاطر بباغ میکشدم وقتِ نو بہار
تا با درختِ گل بنشینیم بوی دوست

چناں بدام تو الفت گرفتہ مرغ دلم
کہ یاد می نکند عہدِ آشیاں ای دوست

سرو بالایت اگر چوں گل در آید چمن
خاک پایت نرگس اندر چشم بینائی کشد

دلم در بند تنہائی بفرسود
چو بلبل در قفس روزِ بہاراں

چه دست نکند آزادی صید که در بندی
سودت نکند پروازی مرغ که در دامی

چوں سرائیدن بلبل که خوش آید در باغ
لیکن آں سوز ندارد که بود در قفسی

دلی که دید که پیرامنِ خطر می گشت
چو شمع زارو چو پروانه دربدر می گشت

من پروانه صفت پیش تو اے شمع چگل
گر نه سوزم گنه من نه خطای تو بود

دیگری نیست که مہر تو در او شاید بست
ہم در آئینه تواں دید مگر ہمتایت

گر در آفاق بگردی بجز آئینه ترا
صورتی کس ننماید که برو می مانی

سعدی حجاب نیست تو آئینه پاک دار
زنگار خورده خود ننماید جمالِ دوست

در عہدِ لیلی ایں ہمه مجنوں نبوده اند
ویں فتنه بر نخاست که در روزگار اوست

چو خسرو از لبِ شیریں نمی برد مقصود
نگاه کن که بفرہاد کوه کن چه رسد

دختران مصر را کاسد شود بازارِ حسن
گر چه یوسف پرده بردارد ز جلوی روی تو

مگر لیلی نمی داند که بی دیدار میمونش
فراخای جہاں تنگست بر مجنوں چو زندانی

ہر کرا گمشده است یوسفِ دل
گو به بیں در چہِ زنخدانت

گرچہ نخواند ہنوز دست جزع بڑعاست
طاقت مجنوں برفت خیمۂ لیلیٰ کجاست

تشبیہ روی تو نکنم من بہ آفتاب
کیں مدح آفتاب نہ تعظیم شانِ تست

کشتی ہر کہ در ایں لجۂ خونخوار افتاد
نشنیدیم کہ دگر بکراں می آید

ہر کہ طلبگارِ تست روی نتابد ز تیغ
وانکہ ہوادارِ تست باد نہ گردد بہ تیر

خوشست درد کہ باشد امید درمانش
دراز نیست بیاباں کہ ہست پایانش

ان اشعار میں گل و بلبل اور شمع و پروانہ نے باقاعدہ تلازموں کی شکل اختیار کر لی ہے۔ سعدی سے قبل کے شعراء کے یہاں جیسا کہ کہا جا چکا ہے گل باغ کے حسن اور شادابی کو بڑھاتا ہے اور بلبل محض نغمہ سرائی کرتی ہے۔ شمع صرف روشنی کے کام آتی ہے۔ سعدی نے ان الفاظ کو اصل مفہوم کے دائرے سے نکال کر انھیں غالباً پہلی بار علامتی اور تلازماتی شکل عطا کی۔ سعدی کے یہاں بلبل محض نغمہ سرائی نہیں کرتی بلکہ گل پر عاشق ہے

اور فریاد کرتی ہے:

ای بلبل اگر نالی من با تو ہم آوازم
تو عشقِ گلی داری من عشقِ گل اندامی

شمع صرف روشنی کے لیے استعمال نہیں ہوتی بلکہ پروانے کی معشوق اور سوز و گداز کی علامت ہے:

شبی یاد دارم کہ چشمم نخفت
شنیدم کہ پروانہ با شمع گفت
کہ من عاشقم گر بسوزم رواست
ترا گریہ و سوز بارے چراست

سعدی سے قبل عربی علامتیں بھی فارسی میں زیادہ مستعمل نہیں تھیں۔ اس طرح سعدی کی شاعری ہی فارسی شاعری کے علامتی نظام کی بہترین مثال ہے اور سعدی کو اس نظام کا معمارِ اوّل کہا جا سکتا ہے۔

سعدی کا تشکیل کردہ علامتی نظام مابعد کے فارسی شعرا کے یہاں عام ہو گیا اور خواجہ حافظ کی غزلیہ شاعری میں سب سے زیادہ نمایاں ہوا لیکن خواجہ حافظ کے بعد بقول شبلی نعمانی "غزلیہ شاعری کی ترقی ڈیڑھ سو برس تک رک گئی۔"[1] اسی زمانے میں حکومت صفویہ کا آغاز ہوا۔ یہ عہد شعر و شاعری کے لیے بہت سازگار تھا اور "اس دور میں غزل کی جس قدر طرزیں ممکن تھیں، تصوف کے سوا سب کی بنیاد پڑ گئی۔"[2] اس طرح صفوی عہد کو فارسی شاعری کا دورِ جدید مانا جاتا

---

[1] شعر العجم حصہ پنجم ص ۵۶
[2] ایضاً 〃 ص ۵۸

ہے اور اس دورِ جدید کے آدم" تمام اہلِ تذکرہ کی نظر میں بابا فغانی سمجھے جاتے ہیں۔" ؎۱

فغانی سے پہلے فارسی شاعری میں سادگی اور صفائی تھی۔ کسی بات کو پیچ دے کر نہیں کہتے تھے۔ فغانی نے اس طرز کو بدلا۔ تشبیہات و استعارات میں جدت اور کلام میں اختصار پیدا کیا۔ فغانی کے بعد بیشتر شعرا مثلاً عرفیؔ، نظیریؔ، محتشم کاشی اور شفائیؔ وغیرہ نے اس طرز کی تقلید کی اور نئے نئے تجربوں کے ذریعے اس طرز کو طرزِ فغانی سے مختلف اور ممتاز کر دیا۔ اسی زمانے میں عرفیؔ اور نظیریؔ وغیرہ ہندستان منتقل ہو گئے اور انھوں نے اس سبک کو یہاں اس قدر رواج دیا کہ یہ ایرانی شاعری سے بالکل مختلف ہو گیا اور اسی بنا پر ایرانیوں نے اسے سبکِ ہندی کا نام دے دیا۔ ہند فارسی شاعروں کی سب سے نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ انھوں نے ایرانی شاعروں کے مقابلے میں زیادہ علامتی اندازِ اظہار اختیار کیا اور اسی لیے ہند۔ فارسی شاعری کا علامتی نظام خالص ایرانی شاعروں کے علامتی نظام سے زیادہ وسیع ہو گیا لیکن علی دشتی "توسل با استعارہ و مجاز و اختیار راہِ غیر مستقیم در ادائے مقصود" کو سبکِ ہندی کی خصوصیت بتاتے ہوئے خاقانی کے اشعار اور ان کے مماثل سبکِ ہندی کے اشعار نقل کر کے خیال ظاہر کرتے ہیں کہ "سبکِ ہندی کے شاعر خاقانی سے متاثر تھے۔" ؎۲ دشتی کا یہ خیال کسی حد تک صحیح ہو سکتا ہے اس لیے کہ عرفی، جو قصیدہ گوئی میں مشہور تھا اور فیضی بھی جس کے قصائد مشہور ہیں قصیدے کی حد تک یقیناً خاقانی کو عظیم شاعر مانتے ہیں اور اس سے متاثر تھے۔

؎۱ شعر العجم حصہ پنجم ص ۵
؎۲ خاقانی۔ شاعرِ دیر آشنا: علی دشتی ص ۶۲

زین العابدین موتمن اپنی کتاب "تحولِ شعرِ فارسی" میں سبکِ ہندی کی ابتدا کے متعلق لکھتے ہیں کہ "کوئی بھی سبک تازہ ایک دم سے وجود میں نہیں آتا۔ اسی طرح یہ نیا سبک بھی ایک عرصے سے دھیرے دھیرے وجود میں آ رہا تھا۔ آٹھویں صدی ہجری سے ہی اسلوبِ سخن میں تبدیلی نمودار ہونے لگی تھی اور شعر کی سادگی کی جگہ بعض صنائع خصوصاً استعارہ و تشبیہ اور "خیال بافی و مضمون تراشی" نے، جو اہلِ ہند کی خصوصیت ہے شاعروں کے ذہنوں کو اپنی طرف متوجہ کرنا شروع کر دیا تھا چنانچہ کمالؔ خجندی، جامیؔ اور امیر شاہی وغیرہ کے یہاں اس طرزِ تازہ کی طرف رغبت ملتی ہے۔ مثلاً جامیؔ کہتا ہے:

شکستہ دل ز ہجر کی از دیدہ خوں رود
از شیشہ تا درست بود بادہ چوں رود

سبکِ ہندی کے خصوصیات بیان کرتے ہوئے موتمن لکھتے ہیں کہ سبکِ ہندی کی پہلی نمایاں خصوصیت پیچیدگی اور ابہام ہے۔ اس سے ہماری مراد وہ پیچیدگی اور ابہام نہیں ہے جو متقدمین مثلاً انوریؔ اور خاقانیؔ کے یہاں ہے۔ انوری اور خاقانی کے یہاں علمی، تاریخی، دینی اور فلسفیانہ موضوعات کی وجہ سے شعر کا مفہوم دشوار یا کم از کم مقدمات کا محتاج ہوتا ہے درحالیکہ ان کا طرزِ بیان سادہ ہوتا ہے۔ سبکِ ہندی میں اصل مفہوم سادہ اور معمولی ہوتا ہے لیکن طرزِ ادا پر پیچ اور "دور از ذہن" ہوتا ہے۔

دوسری خصوصیت یہ ہے کہ اس سبک کے شعرا اپنی اصل توجہ تازہ مضمون "فکرِ بدیع" اور اپنی اصطلاح میں "معنیٔ بیگانہ" پر مرکوز رکھتے ہیں اور ان کے اشعار کا مطالعہ کرنے والا خود کو شعر و ادب کی ایک نئی وادی میں پاتا ہے اور بالکل نئے نکات اور دقائق معانی اور مضامین تازہ اور بے سابقہ

سے دوچار ہوتا ہے اور کبھی کبھی ان شاعروں کی "دقّتِ نظر" اور "باریک اندیشی" اور معنی آفرینی سے انگشت بدنداں رہ جاتا ہے۔

ان شاعروں نے خود اس معنی آفرینی کی طرف اشارہ کیا ہے:

عشرتِ ما معنیِ نازک بدست آوردن است
عیدِ ما نازک خیالاں را ہلال ابرو است

(صائب)

ہر کس بہ ذوقِ معنیِ بیگانہ آشناست
صائب بہ طرزِ تازۂ ما آشنا شود

(صائب)

می نہم در زیر پای فکر کرسی از سپہر
تا بکف می آورم یک معنیِ برجستہ را

(کلیم[1])

تیسری صفت: ایک شعر میں دقیق مضامین اور وسیع مطالب ادا کرنے کی کوشش نے سبکِ ہندی کو ایک اور امتیازی صفت ایجاز کی بخشی ہے۔ یعنی موضوع کے کئی اجزا حذف رہتے ہیں جن کی طرف "قرائنِ موجود" کی مدد سے ذہن خود بخود منتقل ہو جاتا ہے اور ظاہر کہ یہ طریقہ حافظے کو متحرک اور ذہن کو برانگیختہ کرنے میں بہت موثر ثابت ہوتا ہے۔ مجھے اکثر ایسا اتفاق ہوا ہے کہ پہلے کے شاعروں کے اشعار میں سے

---

[1] کلیم کے اس شعر میں ظہیر فاریابی کے مشہور شعر کی طرف اشارہ ہے:

نہ کرسی فلک نہد اندیشہ زیر پای
تا بوسہ بر رکاب قزل ارسلاں دہد

اگر کچھ الفاظ بھول جاتا ہوں تو میں اپنی طرف سے اس عبارت کی خانہ پری کر سکتا ہوں۔ لیکن سبکِ ہندی کے اشعار کے ساتھ ایسا نہیں ہو پاتا اس لیے کہ ان میں موضوع وسیع اور الفاظ کم ہوتے ہیں۔

چوتھی صفت: ایک خاص انداز سے استعارے اور تشبیہہ کا برتنا ہے۔ اس دور کے شاعروں کے سوا کسی بھی دور کے شاعروں کے یہاں اس قدر الفاظ و عبارات کا مجازی معنوں میں استعمال نہیں ہوا ہے۔ سبکِ ہندی کے شاعروں کی تشبیہیں اور استعارے زیادہ ترنئے اور غیر مانوس اور اسی کے ساتھ "گیرہ بہ محرک جالب" ہیں۔

پانچویں خصوصیت عامیانہ الفاظ (ایرانی اہلِ زبان کے نقطۂ نظر سے) ہیں۔

چھٹی خصوصیت فن میں "ارسال المثل" جو در اصل خود ایک قسم کی تشبیہ ہے، بہت ملتا ہے۔ یعنی شاعر دو میں سے ایک مصرعے میں کوئی بات کہتا اور دوسرے مصرعے میں اپنی بات کی تائید کے لیے کوئی مثال یا دلیل پیش کرتا ہے۔

ساتویں خصوصیت یہ ہے کہ ایک شعر کے الفاظ میں ایک قسم کا ارتباط و تناسب اس طرح کا ہوتا ہے کہ شعر کے اصل معنی سے قطع نظر کرتے ہوئے بھی یہ الفاظ بعض دوسری حیثیتوں سے ایک دوسرے کے ساتھ معنوی ربط رکھتے ہیں [مراد مراعات النظیر اور ایہام وغیرہ کی صنعتوں سے ہے] [2]

سبکِ ہندی کے ڈانڈے فغانی سے ملتے ہوں یا خاقانی سے، اس سبک کے

---

[2] تحولِ شعرِ فارسی، زین العابدین موتمن ص ۳۵۹ تا ص ۳۶۶

اصل مؤسس ایران سے ہندستان منتقل ہونے والے شعرا ہی تھے جنھوں نے
مواد اور ہیئت کی سطح پر نئے نئے تجربے کیے اور ایک نئے شعری اور علامتی نظام کی
تشکیل کی۔ یہاں یہ وضاحت ضروری ہے کہ ایرانی شعرا کے ان تجربوں کے لیے
ہندستانی فضا بھی سازگار تھی اس لیے کہ اس عہد میں فیضی، ابوالفتح اور عبدالرحیم
خانخاناں جیسے دانشور شعرا نے شاعری میں فکری عناصر کو اولیت دی۔ اس طرح
شاعری میں ایہام، تہ داری، پیچیدگی، اختصار اور معنی آفرینی کے عناصر در آئے
اور پھر یہی اسلوب مابعد کے شعرا مثلاً طالب آملی، صائب اور کلیم ہمدانی کے
یہاں مقبول ہوا اور بیدل اس اسلوب کے نمائندہ شاعر کہلائے۔

سبکِ ہندی کے متعلق مؤتمن کے بیان کردہ خصوصیات کی روشنی میں جب
ہم عرفی اور نظیری وغیرہ کے اسلوب کا جائزہ لیتے ہیں تو ہمیں واضح طور پر ان کی
شاعری میں یہ خصوصیات نظر آتے ہیں:

مثلاً عرفی کے چند اشعار ملاحظہ ہوں:

ایں سینہ حبس ایں نفسِ نیلگوں بس است
شد مشتِ خاک خرمنِ آتش کنوں بس است

ایں دشت را سموم نسیم است و شعلہ آب
ای سبزۂ امید دمیدن ز بہر چیست

صد لالہ زار داغ شگفتست بر دلم
برگ گلی ز صد چمن افزوں دل منست

کسی کہ از خرد اربابِ آگہی برداشت
بداں کہ زادِ بیابانِ گمرہی برداشت

برگے زبوستانِ خرابی نچیدہ اند
جمعی کہ مایۂ گستر تعمیر می شود

تشنہ ام رطلِ گراں خواہم گزیر
آتشِ آتش نشاں خواہم گزیر

مدعی باز لمولست بلای دارد
در کفِ آئینہ اندیشہ نمائی دارد

چوں سیلِ آتش آمدہ ام مستِ اشتیاق
کز بوسہائے گرم شوم آستانہ سوز

مالاۓ آں باغ و بہاریم کہ ہر صبح
بر باد رود شبنم شادی ز نسیمش

ربودۂ گل و خارِ زمانہ ام لیکن
گماں بخویش ندارم کہ مرغ ایں چمنم

ان اشعار میں مستعمل نئی نئی ترکیبیں اپنی طرف فوراً متوجہ کر لیتی ہیں۔ ان

ترکیبوں میں مستعمل الفاظ نئی تخلیقی جہتوں کے حامل نظر آتے ہیں۔ ان کے استعاراتی اور تمثیلی
پیرایوں میں تازہ علامتی معنویت کا احساس ہونے لگتا ہے۔ علامتی نظام کی بحث
میں ان اشعار کو اس لیے نقل کیا گیا ہے کہ یہ واضح کیا جائے کہ شعری اسلوب
میں ہیئتی اور معنوی سطح پر تبدیلی کی لہر کیونکر نمودار ہوئی اور کیسے یہ تبدیلی بالآخر
علامتی شاعری کا پیش خیمہ ثابت ہوئی۔ یعنی اسلوب میں تبدیلی کے اس اشاراتی رجحان
نے رفتہ رفتہ علامتی شکل اختیار کر لی اور اشاراتی اسلوب تشبیہ، استعارہ اور تمثیل
کی حدوں سے نکل کر علامتی حدود میں داخل ہو گیا۔ خود عرفی کے یہاں اس کی مثالیں
ملاحظہ ہوں:

من از گل باغ می جویم تو گل از باغ می جوئی
من آتش از دخاں بینم تو از آتش دخاں بینی

یعنی میں گل سے باغ کی طلب کرتا ہوں اور تو باغ سے پھول کی۔ میں دھوئیں
سے آگ کا پتہ لگا لیتا ہوں اور تو آگ سے دھوئیں کا۔ یہاں مصرعۂ اولیٰ اور
مصرعۂ ثانی کے الگ الگ تلازماتی رشتوں میں جو علامتی معنویت ہے وہ شعر
کی اکائی میں زیادہ تہہ دار ہو جاتی ہے۔ یعنی پھول، باغ، آگ اور دھواں
شعر میں علامتی مفہوم پیدا کرتے ہیں۔ یہاں باغ دنیا کی علامت ہے اور پھول
اس کے ایک جزئی مظہر کی علامت۔ دھواں آلام و مصائب کی علامت ہے
اور اس گرمی (جوش و ولولے) کی علامت جو مصائب سے نبرد آزمائی
کی تحریک دیتی ہے۔ اس شعر کا ایک مفہوم خود عرفی پر بھی منطبق ہوتا ہے یعنی وہ شعر
میں مستعمل علامتوں کے ذریعے اپنے احساس و ادراک کی دوسروں کے احساس و ادراک
پر فوقیت کا اظہار کرتا ہے۔ یا مثلاً یہ شعر:

اندراں بیشہ کہ با شیر دہیم آفت نیست   روبہ از بی جگری ام کند از بیشۂ ما

جس جنگل میں ہم شیر کے ساتھ دھاڑتے ہیں وہاں کوئی کھٹکا نہیں مگر
اس کو کیا کیا جائے کہ لومڑی بزدلی کی وجہ سے وہاں سے بھاگتی ہے۔ یہاں
شیر اور لومڑی بالترتیب جرأت اور بزدلی کی علامتیں ہیں۔ دوسری
طرف شیر کے ساتھ اپنی ہمدمی کے ذکر سے ایمائیت کے طور پر اپنی جرأت کا
یقین دلانا مقصود ہے۔

ترسم کہ رفتہ رفتہ شود برقِ خانہ سوز
ایں شمعِ دل فروز کہ در خانۂ من است

فیضی

مجھے ڈر ہے کہ دل کو روشن کرنے والی شمع جو میرے گھر میں ہے رفتہ رفتہ
گھر کو پھونک دینے والی بجلی نہ بن جائے۔ اس شعر میں شمع تابندہ خواہش
کی علامت ہے۔ یعنی کبھی کبھی خواہشوں کی تابندگی (شدت) انسان کو فنا
کی طرف لے جاتی ہے۔

علامتی پس منظر میں اب نظیری کے یہ شعر ملاحظہ کیجیے:

چو ذرہ محرمِ جاوید آفتاب شدم
بہ آشنائیِ مشتِ شرر چہ کار مرا

شعر کا مفہوم یہ ہے کہ ذرے کی طرح میں ہمیشہ کے لیے آفتاب کا محرمِ راز
ہو گیا ہوں۔ مجھے معدودے چند چنگاریوں کی دوستی سے کیا کام۔
چنگاریاں ایک لحظ کے لیے چمکتی اور فنا ہو جاتی ہیں لیکن آفتاب قائم و
دائم ہے۔

بلبلاں گل ز گلستاں بہ شبستاں آرید
کہ دریں کنجِ قفس زمزمہ پردازے است

بلبلو! پھول کو باغ سے ذرا شبستان (محفل) میں لے آؤ کیونکہ یہاں ایک
زمزمہ پرداز (طائر) قید ہے۔ اس شعر میں بلبل، باغ اور زمزمہ پرداز (طائر)
سب علامتی مفہوم میں استعمال ہوئے ہیں۔ شعر کی علامتی توضیح سے قبل ان
نکات کو ملاحظہ کیجیے: گلستاں پھول کی فطری جگہ ہے اور شبستاں غیر فطری اور
نامناسب جگہ۔ اسی طرح بلبل کی فطری جگہ بھی باغ (مع گل) ہے اور کنج قفس
غیر فطری جگہ۔ پھول کو شبستان (محفل) میں لانے کے لیے اس لیے کہا جا رہا
ہے کہ اس کنج قفس (شبستاں) میں زمزمہ پرداز (بلبل) بھی اسیر ہے اور
چونکہ بلبل بغیر گل کے نہیں رہ سکتی اس لیے صحبت۔ Companion-
ship کے لیے ضروری ہے کہ پھول بھی شبستاں (کنج قفس) میں موجود
ہو۔ علامتی مفہوم کے اعتبار سے اس شعر کا اطلاق خود نظیری پر ہوتا ہے جو
ایران چھوڑ کر ہندستان کے عیش و عشرت کے ماحول میں درباروں کا پابند
ہونے پر مجبور ہوا اور اسی کے عہد میں ایران کے دیگر شعرا ہندوستان
منتقل ہو رہے تھے۔ اس طرح شبستاں ہندوستان کی علامت ہے کنج قفس
وہ دربار ہے جس کا نظیری پابند تھا۔ بلبلاں ایرانی شعرا ہیں جو ابھی تک
آزاد ہیں۔ گلستاں خود ایران کی علامت ہے اور گل ایرانی شعرا کا کلام
یا ایران کا کوئی مخصوص تحفہ یعنی نظیری کے لیے ہندستان غیر فطری اور
ناپسندیدہ جگہ تھی اس لیے وہ ہندوستان منتقل ہونے والے ایرانی شعرا (بلبلاں)
سے مخاطب ہے کہ ایران سے وہ شے (گل - ایرانی شعرا کا کلام) اس دربار میں
لے آؤ جس کا میں منتظر ہوں اور جس کے بغیر میری شخصیت نامکمل ہے۔

بازم بہ کلبہ کیست نہ شمع و نہ آفتاب
بام و درم ز ذرہ و پروانہ پر شدہ است

میری جھونپڑی میں پھر کون آگیا کہ شمع اور آفتاب کے موجود نہ ہونے پر بھی میرے
بام و در پروانوں اور ذروں سے بھر گئے۔ اس شعر میں تجاہل عارفانہ ہے۔ یعنی
"کون" خود شاعر ہے جس کے وجود سے اس کے بام و در روشن ہیں۔ ایک
دوسرے شعر میں بھی نظیری نے یہی مفہوم ادا کیا ہے:

کدامیں شعلہ روشن می کند کاشانہ ام یارب
کہ مورے را نمی بینم کہ بال و پر نمی سازد

میرے گھر کو کون سا شعلہ روشن کیے ہوئے ہے کہ چیونٹیاں بھی بال و پر نکال کر
پروانہ بن گئی ہیں۔ اس شعر میں ایک مسلّمہ حقیقت کو دیکھ کر اس میں معنی پیدا
کیے گئے ہیں جو سبک ہندی کا خاص انداز ہے۔ یعنی یوں تو پروانے کے پر ہوتے
ہیں لیکن جب چیونٹیوں کے پر نکلتے ہیں تو وہ بھی پروانے کی طرح اڑنے لگتی
ہیں۔ یہاں "کاشانہ ام" خود شاعر ہے اور شعلہ ـــ شاعر کا فن ہے اور مور
غیر شاعر، متشاعر لوگ ہیں یعنی میرے فن میں کون سی خوبی ہے کہ غیر شاعر
بھی (اس سے متاثر ہو کر) شاعر بننے کی آرزو کر رہے ہیں۔

ترسم بہ لالہ و سمن او زیان رسد
طرف چمن ز سبزۂ بیگانہ پر شدہ است

چمن کا کنارہ سبزۂ بیگانہ (خودرو سبزہ) سے بھر گیا ہے میں ڈرتا ہوں کہ
کہیں ان سے لالے اور سمن کو نقصان نہ پہنچے۔
سبزۂ بیگانہ چونکہ چمن کے حسن کو مجروح کرتا ہے اس لیے وہ چمن کے اندر
سے صاف کر دیا جاتا ہے۔ لیکن وہ چمن کے کنارے پر قائم رہتا ہے۔ کنارہ
سبزۂ بیگانہ سے بھر گیا ہے اس لیے ڈر اس بات کا ہے کہ وہ وسعت چمن
میں پھیل کر زیادہ سے زیادہ غذا خود حاصل کر کے چمن کے پھولوں (لالے

اور چمن) کو نقصان نہ پہنچائے۔

علامتی نقطۂ نظر سے اب سبزۂ بیگانہ سے ذہن انگریزوں کی طرف منتقل ہو سکتا ہے۔ چمن یہ ہندوستان ہے اور لالۂ چمن یہاں کا مال و دولت۔ اس مفہوم کا اطلاق اس دور کے ہندستان پر ہوتا ہے جب انگریز رفتہ رفتہ، اس ملک کے اطراف میں پھیل رہے تھے اور ہندوستان کو اپنے خزانوں کے خالی ہو جانے کا خطرہ لاحق ہو گیا تھا۔

اسی طرح کلیمؔ کے یہ اشعار:

آں سروِ رواں تا بہ گلستاں گذرے داشت
پروانہ صفت گل ہوسِ بال و پرے داشت

وہ سروِ رواں باغ میں گیا تو پھول کو بھی پروانے کی طرح بال و پر کی آرزو ہوئی

نہ ہمی رمد آں نو گلِ خنداں ز بر من
می کشد خار درین بادیہ داماں از من

دونوں شعروں میں سروِ رواں اور گلِ خنداں معشوق کی نمائندگی کرتے ہیں۔

اور صائبؔ کے یہ معنی خیز اشعار بھی ملاحظہ ہوں:

از بال و پر غبارِ تمنا فشاندہ ایم
بر شاخِ گل گراں نبود آشیانِ ما

یعنی میں نے اپنے بال و پر سے آرزوؤں کا غبار جھاڑ دیا ہے اس لیے اب میرا آشیانہ شاخِ گل پر بار نہ تھا (پھر بھی اجاڑ دیا گیا) یعنی میں اپنے مسکن (آشیانہ) میں بے غرض زندگی گذار رہا ہوں اس لیے معشوق کی مملکت (شاخِ گل) میں میرا مسکن ناخوشگوار نہیں ہو سکتا تھا پھر بھی اسے قائم رہنا نصیب نہ ہوا۔

یا یہ شعر: زنہار چاکِ سینۂ خود را رفو مکن
کایں رخنۂ قفس بگلستاں برابر است

اپنے سینے کے چاک کو ہرگز رفو نہ کر کیونکہ یہ رخنۂ قفس (چاکِ سینہ) گلستاں کے برابر ہے۔ یہاں رخنۂ قفس بظاہر چاکِ سینہ کا استعارہ ہے لیکن بعد میں یہی رخنۂ قفس میرؔ وغیرہ کے یہاں علامتی مفہوم میں نظر آتا ہے۔ ؎[1]

مندرجہ بالا اشعار سعدی کے تشکیل کردہ علامتی اور تلازماتی نظام کی (ہیتی اور معنوی) توسیع کا نمونہ ہیں۔ سعدی کے بعد ہند۔ ایرانی شعرا کے ہیتی اور اسلوبیاتی تجربوں نے نہ صرف سعدی کے قائم کردہ شعری نظام کی توسیع کی بلکہ اسے معنی خیزی اور مضمون آفرینی کی اعلیٰ سطح تک پہنچا دیا۔ عرفیؔ، نظیریؔ، کلیمؔ اور صائبؔ وغیرہ نے فارسی شاعری کی معنوی سطح کو بلند کیا اور بیدلؔ نے اپنے پیچیدہ استعاراتی اور علامتی اسلوب سے اس کی علامتی حیثیت کو مستحکم کر دیا۔ بیدلؔ ہندوستان کے پہلے فارسی شاعر ہیں جن کے یہاں نئی اور انجی علامتیں نظر آتی ہیں۔ حالانکہ بہت سی علامتیں تصوف کے وسیلے سے ان کی شاعری میں در آئیں لیکن وہ عام موضوعات پر بھی منطبق ہوتی ہیں۔ بیدل نے نئی نئی علامتوں اور استعاروں سے علامت کے آفاقی نظام کی تشکیل کی۔ یہ نظام ماقبل کے شعری نظام سے مربوط ہونے کے باوجود بہت مختلف ہے مثلاً بیدلؔ نے آئینہ اور اس کے تلازمات سے بے شمار نئے علامتی مفاہیم پیدا کیے ہیں اور غالباً "جوہرِ آئینہ" کی ترکیب سب سے پہلے اور سب سے زیادہ

---

[1] کیسا چمن کہ ہم سے اسیروں کو منع ہے چاکِ قفس سے باغ کی دیوار دیکھنا (میرؔ)

بیدل ہی نے استعمال کی ہے۔ بیدل کے کلام میں ہر دوسرے تیسرے شعر میں "آئینہ" نظر آتا ہے۔ بیدل سے قبل بالخصوص صوفی مشرب شعرا کے یہاں آئینہ محض صوفیانہ موضوعات و معانی کی نمائندگی کرتا ہے لیکن بیدل نے آئینے کے تمام صفات کا احاطہ کیا۔ ڈاکٹر عبدالغنی نے اپنی کتاب "روحِ بیدل" میں ان صفات کا تفصیل سے ذکر کیا ہے: "مثبت صفات میں مثلاً صفائی اور پاکیزگی، صیقل پذیری، آب و تاب اور نور آفرینی، تمثال یا عکس قبول کرنے کی صلاحیت، رنگا رنگ مناظر کو یکجا دکھانا اور دھندلی اشیا کو واضح کرنا یعنی ان کی حقیقت کو الم نشرح کرنا۔ اسی طرح آئینے کا مظہرِ کمال اور جوہر پرور ہونا۔ زینت و آرائش کا ذریعہ بننا اور پھر حیرت کی گوناگوں کیفیت کی عکاسی کرنا۔ علاوہ ازیں اس کے منفی صفات بھی کم اہم نہیں۔ آئینے میں صرف عکس کا نظر آنا اور منعکس ہونے والی شے کا اس سے ماورا ہونا اور پھر عکس کا آئینے سے کوئی حقیقی تعلق نہ ہونا اس کا نفسِ نیم یا معمولی سے غبار سے مکدر ہو جانا، اس کی خراش پذیری اور زنگ پذیری، نزاکت وجود اور شکست آمادگی وغیرہ"[۱]

آئینے کے بعد بیدل کے یہاں "طاؤس" اور "حباب" کی علامتیں سب سے زیادہ استعمال ہوئی ہیں۔ طاؤس بیدل کی جمالیاتی علامت ہے۔ بیدل کے کلام کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ ابتداً ان پر طاؤس کی جمالیاتی معنویت پوری طرح آشکار نہیں تھی لیکن بعد کے کلام میں طاؤس نے علامتی حیثیت اختیار کر لی اور پھر اس علامت سے بیدل نے باطنی اور

[۱] روحِ بیدل: ڈاکٹر عبدالغنی۔ جولائی ۱۹۶۸ء مجلس ترقی ادب لاہور صـ ۲۶۲

بیرونی حسن و جمال کے فکری اور معنوی پہلو اجاگر کیے۔ آئینے کے بعد حباب کلامِ بیدل میں سب سے زیادہ مستعمل علامت ہے۔ آئینے کی طرح بیدل نے حباب سے بھی نئے نئے علامتی مفاہیم پیدا کیے ہیں۔ سطحِ آب پر حباب کی ہیئت اور اس کے عمل کی بیدل نے اپنے اشعار میں جو علامتی توضیح کی ہے وہ مادی اور مابعد الطبیعاتی مسائل کے بہت سے پہلوؤں کا احاطہ کرتی ہے یہاں بیدل کی شاعری پر تفصیلی بحث کرنا مقصود نہیں ہے بلکہ ان کے اس علامتی اور پیچیدہ اسلوب کا مختصر جائزہ پیش کرنا ہے۔ جس سے مابعد شعرا بالخصوص غالب متاثر نظر آتے ہیں۔ یہاں یہ وضاحت ضروری ہے کہ بیدل کی متذکرہ علامتوں میں سے "طاؤس" غالب اور آتش کے سوا بعد کے اردو شعرا کے یہاں علامتی مفہوم میں نظر نہیں آتا۔ آتش نے بھی طاؤس کو جمالیاتی سطح تک محدود رکھا ہے۔ اس طرح اردو غزل کے علامتی نظام میں "طاؤس" شامل نہیں ہے۔

اب بیدل کے یہاں تینوں متذکرہ علامتوں پر مشتمل اشعار ملاحظہ کیجیے:

خواہی نفس شمار کن و خواہ گرد دہم
چیزی نمودہ ایم در آئینۂ حباب

یک نفس ساکن دامانِ حبابیم امروز
ورنہ چوں آب رواں است جہاں پیشہ ما

زیک بحر شد حلقہ زن بے حجاب   حباب و کف و گوہر و موج و آب

بہ کنہ قطرہ و موج و حباب اگر برسی
وجود ہیچ یک از عینِ بحر نیست جدا

دراں محفل کہ حسن از جلوۂ خود داشت استغنا
من بے ہوش بر آئینہ داری ناز می کردم

بیش ازاں است در آئینۂ من مایۂ نور
کہ بہ ہر ذرہ دو خورشید نمایم تقسیم

زمین و آسمانش یک حباب است
کہ ہر سو می خرامی باد و آبست

جہاں بہ شہرتِ اقبال پوچ می بالد
تو ہم بہ گنبدِ گردوں رساں پیامِ حباب

رنگہا دارد بہارِ عالمِ نیرنگِ عشق
حسن اگر خواہد دوئی آئینہ ہم داریم ما

طاؤسِ ما بہارِ چراغانِ حیرت است
آئینہ خانۂ بہ تماشا رسانده ام

ای ز شوخیہای حسنت محو پیچ و تابہا
حیرت اندر آئینہ چوں موج در گردابہا

غبارِ غفلت و روشندلی نہ گردد جمع
کجاست دیدۂ آئینہ از غنودنہا

طاؤسِ ما اگرنہ پر افشانِ نازِ اوست
رنگِ پریدہ کہ چمن کرد بال را

در گلشنی کہ شوقش بر صفحہ ام زد آتش
فردوس در قفس داشت طاؤس پر کشودن

ہزار آئینہ حیرت در قفس کرد ست طاؤست
جہانی چشم بکشاید تو گر یک بال بکشائی

زاں جلوہ بخود ساخت جہانی چہ تواں کرد
کسب پرتو خورشید در آئینۂ ماہ است

اب بیدلؔ کے پیچیدہ اسلوب پر مشتمل چند اشعار دیکھیے:

آتشم از بیم افسردن ہماں در سنگ ماند
زہرِ آغازِ من شد کلفتِ انجامہا

میری آگ بجھنے کے ڈر سے پتھر کے اندر ہی رہ گئی ہے۔ گویا انجام کی پریشانی

اور اندیشے نے میرے آغازی کو غارت کر دیا۔

آگ یہاں شعری اور تخلیقی صلاحیتوں کی علامت ہے اور اس کا پتھر میں رہ جانا ان صلاحیتوں کے بروئے کار نہ آنے اور شاعر کے باطن میں محصور رہ جانے کی علامت۔ جس طرح روشن ہو جانے کے بعد آگ کا بجھنا لازم ہے اسی طرح بروئے کار آ جانے کے بعد فنی صلاحیتوں کا کند ہو جانا بھی لازم ہے۔ یعنی میں نے اپنا کمال اس خوف سے ظاہر ہی نہیں کیا کہ بالآخر اس کمال کو زوال ہوگا۔ اس طرح ایک ناپسندیدہ انجام کے اندیشے نے میرے آغازی کا خاتمہ کر دیا۔

اظہار کی یہی پیچیدگی بیدل کے ایک دوسرے شعر میں ملاحظہ ہو:

بہ خیالِ چشم کہ می زند قدحِ جنونِ دلِ تنگِ ما
کہ ہزار میکدہ می دود بہ رکابِ گردشِ رنگِ ما

ہمارا دلِ تنگ کس کی آنکھ کے تصور میں جنون کی شراب پی رہا ہے کہ ہماری گردشِ رنگ کے ہمرکاب ہزاروں میکدے چل رہے ہیں۔ یعنی محبوب کی آنکھ کا خمار یاد کر کے میرے چہرے پر جو خمار آلود تغیرات نمودار ہو رہے ہیں ان سے ہزاروں میکدوں کو شراب فراہم کی جا سکتی ہے۔ پہلا شعر معنوی اعتبار سے زیادہ اہم ہے اور دوسرے شعر میں محض اظہار کی پیچیدگی اس کے شعری حسن میں اضافہ کرتی ہے۔

بسکہ ما آزادگاں را از تعلق وحشت است
عکسِ ما چوں آب داند قعرِ چاہِ آئینہ

ہم آزادوں کو ہر قسم کے علائق سے وحشت ہوتی ہے۔ ہمارا عکس آئینے کو کنواں سمجھ کر اس سے ڈرتا ہے۔ آئینہ یہاں دنیا کے علائق کا استعارہ

ہے۔ یہاں اہم نکتہ یہ ہے کہ آئینے سے شخص نہیں بلکہ اس کا عکس خوفزدہ ہے۔ یعنی شخص آئینے (علائقِ دنیا) سے اتنا زیادہ متوحش ہے کہ اس کا عکس تک آئینے کو دیکھ کر خوف محسوس کرتا ہے۔ عکس اور شخص میں فرق یہ ہے کہ شخص آزاد ہے اور عکس (آئینے میں) محصور۔ کنواں۔ تحدید و تحصیر کی علامت ہے۔ ڈیو جانس اور حضرت یحییٰ [یوحنا] کے لیے مشہور ہے کہ انھوں نے دنیا سے بے تعلق ہو کر خود کو تنور اور کنوئیں میں قید کر لیا تھا۔ یہاں پوری دنیا کو کنواں قرار دے کر تعلقِ دنیا سے وحشت کا اظہار اس طرح کیا ہے۔ یعنی ہم ایسے آزاد ہیں اور ہمیں تعلق (تعلقِ دنیا) سے اتنی وحشت ہے کہ ہم اپنے عکس کو بھی آزاد رکھنا چاہتے ہیں۔ اب اس شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ علائقِ دنیا کنوئیں کی طرح ہیں جس میں اتر کر انسان محدود و محصور ہو جاتا ہے۔

دریں وادی چساں آرام باشد کارواں ہا را
کہ ہمدوشی ست با ریگِ رواں سنگِ نشانہا را

یعنی اس وادی میں قافلوں کو سکون کیوں کر مل سکتا ہے کہ یہاں کے سنگِ نشان بھی ریگِ رواں کے دوش بدوش ہیں یعنی ریگِ رواں کی طرح اپنی جگہ بدلتے رہتے ہیں اور خطرناک ہیں۔

شعر کی تفہیم کے لیے ریگِ رواں اور سنگِ نشان کے معانی پر نظر رکھنا ضروری ہے ریگِ رواں سے ایک تو وہ ریت مراد ہے جو تیزی کے ساتھ اڑتی رہتی ہے اور ریگِ رواں اس ریت کو بھی کہتے ہیں جو بھنور کی طرح گردش کرتی رہتی ہے اور جس کی زد میں آئی ہوئی شے اس کے اندر دفن ہو جاتی ہے۔ سنگِ نشان راستے میں اس لیے نصب کیے جاتے ہیں کہ وہ مسافروں کو

فاصلے، سمت اور خطرات کی خبر دیتے رہیں۔ لیکن یہاں سنگِ نشاں (اپنے مقام سے اکھڑ کر) ریگِ رواں کے ساتھ گردش کر رہے ہیں اور اس لیے وہ ریگِ رواں کی طرح خطرناک اور گمراہ کن ہیں۔

اب شعر کے علامتی مفہوم کے لیے ان لفظوں پر غور کیجیے: وادی، کارواں، ریگِ رواں اور سنگِ نشاں۔ وادی یہ دنیا ہے۔ کارواں انسانوں کے وہ گروہ ہیں جو اس دنیا میں آباد ہیں۔ ریگِ رواں انسان کے وہ مسائل و مصائب ہیں جن سے وہ ہمیشہ دوچار رہتا ہے۔ سنگِ نشاں تحفظ، رہنمائی، ہدایت اور استقامت کی علامت ہے اور سنگِ نشاں دنیا کے بدلتے ہوئے اقدار و نظریات کی علامت بھی ہے۔

اب ایک مفہوم تو یہ ہوا کہ اس دنیا میں ہم انسانوں کو سکون کیونکر مل سکتا ہے کہ تحفظ اور ہدایت کرنے والے خود مصائب و شدائد کا شکار ہیں اور دوسرا مفہوم یہ ہے کہ جو قدریں آج صحیح سمجھی جا رہی ہیں کل وہ گمراہ کن ہو جاتی ہیں۔

آئینہ نقش بندِ طلسمِ خیال نیست
تصویرِ خود بلوحِ دگر می کشیم ما

جو آئینہ ہم دیکھ رہے ہیں وہ طلسمِ خیال کو مجسم نہیں کر سکتا اس لیے ہم اپنی تصویر ایک اور لوح پر کھینچ رہے ہیں (یعنی آئینہ ظاہری اور مادی ہیئت کا انعکاس کر سکتا ہے لیکن خیالی دنیا کا انعکاس نہیں کر سکتا) مفہوم یہ ہے کہ ہمارے خیال کی دنیا کا طلسم اتنا پیچیدہ ہے یا ہمارا حوصلہ اتنا بلند ہے کہ یہ دنیا ہمیں ہیچ معلوم ہوتی ہے اور ہم جو کچھ سوچتے ہیں اس کی تمثال ہمیں نظر نہیں آتی جس کا مطلب یہ ہوا کہ ہمیں آئینے کے علاوہ کوئی اور لوح فراہم کرنا چاہیے۔

بیدل بجرم آں کہ چو آئینہ سادہ ایم
خاکسترِ زمانہ بسر می کشیم ما

صرف اس جرم میں کہ ہم آئینے کی طرح سادہ و صاف ہیں، ہم کو زمانے بھر کی خاک اپنے سر پر ڈالنا پڑ رہی ہے۔ یعنی آئینہ ہونے کی وجہ سے ہم پر پڑنے والی گرد جمتی چلی جا رہی ہے اور کوئی اسے صاف نہیں کرتا۔ یہی وجہ ہے کہ اس میں کسی کا عکس بھی نہیں دکھائی دیتا۔ اگر ہم آئینہ نہ ہوتے بلکہ محض ایک تصویر ہوتے تو اس پر جمی ہوئی گرد بھی صاف کی جاتی اور اس میں کوئی اپنا عکس بھی نہ دیکھتا۔

مصرعۂ ثانی میں خاکسترِ زمانہ سے دنیا کے ان تغیرات کی طرف ذہن منتقل ہوتا ہے جو مسلسل آئینے (شاعر کی ذات) کو میلا کر رہے ہیں اور آئینے کی چمک (ان تغیرات کو قبول کرنے کی وجہ سے) ماند پڑتی جا رہی ہے۔ یہاں تک کہ وہ خارج کا عکس اتارنے سے بھی محروم ہو چکا ہے۔ اور اس طرح آئینے کا جو اصل مقصد ہے وہ فوت ہو چکا ہے۔ تو کیا انسانی وجود بھی اپنے اصل مقصد کو فوت کر چکا ہے۔

مندرجہ بالا اشعار میں آپ نے بیدل کے اسلوب کی پیچیدگی اور معنی آفرینی کو ملاحظہ کیا۔ بیدل کے بعد اس اسلوب کی تجدید غالب نے کی۔ حالانکہ غالب کے یہاں عرفی اور نظیری کا رنگ بھی ملتا ہے اور وہ شوکت بخاری، مرزا جلال اسیر، غنی کاشمیری اور ناصر علی وغیرہ سے بھی متاثر نظر آتے ہیں[1] لیکن معنوی اور اسلوبیاتی اعتبار سے غالب سب سے زیادہ بیدل سے متاثر ہیں۔ بیدل کے اسلوب کی پیچیدگی ان کی پوری شاعری پر حاوی نظر آتی ہے مثلاً ذیل کے اشعار:

ما ہمائے گرم پروازیم فیض از ما مجوئے
سایہ ہمچوں دود بالا می رود از بالِ ما

---

[1] غالب: پروفیسر خورشید الاسلام

ہم گرم پرواز ہما ہیں ہم سے فیض کی طلب مت کر اس لیے کہ پرواز کی گرمی کی وجہ سے ہمارا سایہ دھوئیں کی طرح اوپر کی طرف جاتا ہے مشہور ہے کہ جس کے سر پر ہما کا سایہ پڑ جائے وہ بادشاہ ہو جاتا ہے۔ یہاں بھی سایہ موجود ہے۔ اس سائے کی اہل کوئی ارضی ہستی نہیں ہو سکتی۔ اسی لیے سایہ اوپر کی طرف جا رہا ہے یعنی وہ کسی بلند و برتر ہستی پر سایہ ڈال سکتا ہے، کسی پست و ہیچ ہستی پر نہیں۔

گرم پرواز ہما سے ذہن ایک عالی فکر اور عالی دماغ انسان کی طرف منتقل ہوتا ہے اور پرواز کی گرمی فکر کی وہ بلندی ہے جس تک (عام آدمی کی) رسائی آسانی سے نہیں ہوتی۔ اس مفہوم کا اطلاق خود غالب پر ہوتا ہے کہ میرے افکار اتنے بلند (اور اتنے پیچیدہ) ہیں کہ ان سے (عام آدمی کے) مستفیض ہونے کا سوال ہی نہیں اٹھتا۔

اسی مفہوم کو غالب نے اپنے دوسرے اشعار میں اس طرح بیان کیا ہے:

سخنِ ما زِ لطافت نہ پذیرد تحریر
نہ شود گرد نمایاں زِ رمِ توسنِ ما

یعنی ہمارے خیالات اپنی لطافت (بلندی) کی وجہ سے دائرۂ تحریر میں نہیں لائے جا سکتے۔ دوسرے مصرعے میں اس بات کو تمثیلاً یوں کہا ہے کہ ہمارے گھوڑے کی دوڑ میں گرد بالکل نہیں اٹھتی یا:

پایۂ من جز بہ چشمِ من نیاید در نظر
از بلندی اخترم روشن نیاید در نظر

میرا مرتبہ میرے سوا کسی اور کی نظر میں نہیں آ سکتا۔ میرا ستارہ اتنی بلندی پر ہے کہ وہ [میرے سوا کسی کو] صاف نظر نہیں آتا۔

رہرو تفتہ در رفتہ بہ آبم غالب توشۂ بر لبِ جو ماندہ نشان است مرا

میں گرمی سے پھنکتا ہوا وہ رہرو ہوں جو پانی میں جا ڈوبا۔ (اب) نہر کے کنارے پڑا ہوا میرا سامان ہی میرا نشان رہ گیا ہے۔

یعنی وہ چیز جو میری جان بچانے والی تھی وہی میری موت کا سبب بن گئی۔ میں گرمی سے پھنکتا ہوا رہرو تھا اور پانی جو مجھے اس گرمی سے نجات دلا سکتا تھا وہی میری موت کا باعث بن گیا۔

شعر کا مفہوم یہ ہے کہ محض کنارے پر پڑے ہوئے سامان سے ہی لوگوں نے میرے ڈوبنے کا قیاس کیا ہے۔ یعنی میری شخصیت کا مطالعہ صرف قرائن کی بنا پر کیا جاتا ہے۔ جبکہ حقیقتاً میں بالکل مختلف ہوں۔ توشہ اس شعر میں انسان کی ظاہری شخصیت کی علامت ہے اور دریا آگہی اور عرفان کا دریا ہے۔ یعنی میں اپنی پیاس بجھانے کے لیے آگہی اور عرفان کے دریا (دریائے حقیقت) میں ڈوب گیا۔ اب لوگ علامتوں سے میرا نشان پا سکتے ہیں لیکن میری حقیقت تک پہنچنا ممکن نہیں ہے جب تک میری طرح ڈوبنے کا حوصلہ نہ ہو۔

تشنہ لب بر ساحلِ دریا ز غیرت جاں دہم
گر بموج افتد گمانِ چینِ پیشانی مرا

اگر مجھے یہ شبہ بھی ہو جائے کہ موجِ دریا مجھے دیکھ کر چیں بہ جبیں ہوتی ہے تو میں غیرت سے لبِ ساحل پر پیاسا ہی جان دے دوں یعنی میں شدید احتیاج میں بھی عزتِ نفس کو نہیں گنوا سکتا۔

یہاں تشنہ لبی انسانی احتیاج کو ظاہر کرتی ہے۔ دریا اس احتیاج کو دور کرنے کا ذریعہ ہے اور موج اس ذریعے کی ایک کڑی ہے۔

اب شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ مجھے حاجت مند دیکھ کر اگر حاجت روا کے

چہ جائیکہ تحیّر کا شبہ بھی ہو جائے تو میں حاجت مند رہنا ہی پسند کروں۔

دیدہ ور آں کہ تا نہد دل بہ شمارِ دلبری

در دلِ سنگ بنگرد رقصِ بتانِ آذری

دیدہ ور وہ ہے کہ جب وہ دلبری (کے مظاہر) کا شمار کرنے کی ٹھان لیتا ہے تو اس کو پتھر کے دل کے اندر آذری بتوں کا رقص نظر آنے لگتا ہے۔

ایک بار مائیکل انجلو (Michael Angelo) سے کسی نے پوچھا کہ تم پتھر سے مجسمے کس طرح تراشتے ہو تو اس نے جواب دیا کہ میں مجسمہ تراشتا کب ہوں وہ تو پتھر کے اندر موجود رہتا ہے میں تو صرف پتھر کے زائد اجزا کو دور کر دیتا ہوں غالب نے اپنے شعر میں اسی نکتے کی وضاحت کی ہے۔ یعنی جب ہم مظاہرِ فطرت کا مطالعہ کرتے ہیں تو ظاہری اور زائد ہیئت کو ہٹا کر باطنی اور اصل ہیئت تک پہنچتے ہیں۔ یعنی دیدہ ور ہر شے کے امکانات کو بھی اس طرح دیکھتا ہے گویا ان کا وجود حقیقی ہے۔ صورت کے اعتبار سے جن چیزوں کو ہم غیر اہم سمجھتے ہیں معنی کے اعتبار سے دیدہ ور کے لیے وہی چیزیں اہم ہوتی ہیں۔

راہ زیں دیدہ وراں پرس کہ در گرم روی

جادہ چوں نبضِ تپاں در تنِ صحرا بینند

راستہ ان دیدہ وروں سے پوچھو جنھیں تیز روی میں بھی تنِ صحرا کے اندر جادہ نبضِ تپاں کی طرح دکھائی دیتا ہے۔

چونکہ صحرا کھلی ہوئی اور وسیع و عریض جگہ ہوتی ہے اس لیے وہاں راستہ حقیقتاً نہیں ہوتا لیکن دیدہ وروں کی نگاہ اس راستے پہ مرکوز رہتی ہے جو اس کھلے ہوئے صحرا میں جادہ ہو سکتا ہے۔ اور دیدہ ور ہونے کی وجہ سے یہ جادہ انھیں نبضِ تپاں کی طرح دکھائی دیتا ہے اور نبضِ تپاں کی خوبی یہ ہے کہ اسے ٹٹولنے

کی ضرورت نہیں وہ ہاتھ رکھتے ہی فوراً مل جاتی ہے لہٰذا دیدہ وروں کو صحرا میں جادہ ڈھونڈنے کی ضرورت نہیں وہ انھیں فوراً نظر آ جاتا ہے پھر یہ کہ جس طرح سے نبضِ تپاں سے پورے بدن کی کیفیت معلوم ہو جاتی ہے اسی طرح دیدہ ور جادے سے پورے صحرا کی حقیقت معلوم کر لیتے ہیں یعنی جہاں وہ نہیں گئے ہیں وہاں کے حالات و کیفیات سے بھی آگاہ ہو جاتے ہیں۔ اب مفہوم یہ ہوا کہ اہلِ بینش کو اہلِ دانش کی طرح غور کرنے کی ضرورت نہیں۔ گرم روی میں بھی انھیں حقیقت صاف نظر آتی ہے اور راستہ اگر پوچھنا ہو تو unconfused لوگوں سے پوچھو وہی صحیح راستہ بتائیں گے اور انھیں کو صحیح رہنمائی کا حق ہے۔

علامتی معنی کے اعتبار سے یہ شعر بے شمار مفاہیم پر منطبق ہو سکتا ہے۔

راز زیں دیدہ وراں جو کہ از دیدہ وری

نقطہ گر در نظر آرند سویدا بینند

راز ان دیدہ وروں سے پوچھو جن کی دیدہ وری کا یہ حال ہے کہ اگر وہ نقطے پر نظر کرتے ہیں تو انھیں سویدا دکھائی دیتا ہے۔

اس شعر کی تشریح کے لیے پہلے نقطے اور سویدا کی لفظی اور معنوی توضیحات ملاحظہ کیجیے:

سویدا دل کے اس سیاہ نشان کو کہتے ہیں جو اپنی ہیئت میں نقطے سے مشابہت رکھتا ہے اور سویدا وہ داغ ہے جو انسان کے غموں اور پریشانیوں کی دین ہے۔

سویدا جنوں کا داغ بھی ہے یعنی سویدا کو داغِ سودا بھی کہتے ہیں۔

سویدا گناہ کا داغ اور خطائے آدم کی یادگار ہے اور سویدا آئینۂ جمالِ الٰہی بھی ہے۔

سویدا کو نقطۂ سویدا بھی کہتے ہیں۔ نقطہ ناقابلِ تقسیم ہے۔

چونکہ نگاہ ایک جگہ مرکز ہو کر سمٹتی بھی ہے اور پھیلتی بھی ہے اس لیے نقطے سے سویدا تک پہنچنے کے دو معنی ہیں۔ ایک یہ کہ اس طرح ہمیں یہ معلوم ہوتا ہے کہ سویدا کس کُل کا مرکز ہے اور دوسرے یہ کہ نقطے کے ذریعے نظر اس کے متعلقات تک پہنچتی ہے۔ یعنی نگاہ inward اور outward دونوں زاویوں سے حرکت کرتی ہوئی خارج اور باطن کے تمام عوامل و محرکات کو کھنگالتی ہے۔ جب ہماری نظر سمٹتی ہے تو اس ارتکاز (سویدا) کے ذریعے ہم اپنے تمام داغوں اور جمالِ الٰہی کا مشاہدہ کرتے ہیں اور جب پھیلتی ہے تو کائنات کے اسرار ہم پر منکشف ہوتے ہیں۔

اس طرح اس شعر میں متحرک معنی ہیں اور جیسے جیسے ہم نقطے اور سویدا کی تشریح کرتے جائیں گے، اس کے معنی و مفہوم کا دائرہ وسیع ہوتا جائے گا۔

سرابے کہ رخشد بویرانہ خوش تر
زچشمے کہ پیرائیہ نم نہ دارد

جو سراب ویرانے میں چمکتا ہے وہ اس آنکھ سے بہتر ہے جو تر نہیں ہے۔

یعنی سراب دھوکا ہی سہی لیکن اس میں اتنی کشش تو ہوتی ہے کہ انسان اس کی طرف بے اختیاری میں بڑھتا ہے لیکن وہ آنکھ جس میں نمی (غم۔ گداز دل) نہیں وہ اپنے حقیقی وجود کے بعد بھی سراب کے مقابلے میں بے وقعت ہے۔

بے نم آنکھ ایک ایسا صحرا ہے جہاں سراب بھی نہیں جس سے کچھ امید بندھتی ہے۔ سراب میں پانی کا وجودِ حقیقی نہ سہی لیکن وجودِ اشتباہی تو ہوتا ہے اور بے نم آنکھ میں پانی (گدازِ دل) کا وجودِ اشتباہی تک نہیں ہوتا۔

در دام بہر دانہ نیفتم مگر قفس
چنداں کنی بلند کہ تا آشیاں رسد

میں دانے کے لیے دام میں نہیں آؤں گا بلکہ قفس کو اتنا اونچا کر دو کہ وہ

(میرے) آشیاں تک پہنچ جائے۔

یعنی اگر مجھے اسیر کرنا ہے تو میری سطح پر آ کر مجھے اسیر کرو۔ میری اسیری اتنی پست نہیں ہے جتنا قفس کی پستی۔ مجھ کو للچانے سے کوئی فائدہ یا منفعت نہیں بلکہ اصل شے وہ مرتبہ ہے جو میرے حسبِ دلخواہ ہو۔ دوسرے یہ کہ قفس کے بلند ہونے میں ایک کشش یہ بھی ہے کہ اس طرح مجھے آشیاں بھی کھائی دے گا اور اسی کشش کی وجہ سے مجھے اسیری قبول ہے۔

رفت و باز آمد ہما در دام ما
باز سر دادیم و عنقا خواستیم

ہما ہمارے دام سے نکل گیا تھا لیکن پھر (ہمارے دام میں) آ گیا۔ ہم نے اسے پھر چھوڑ دیا اور عنقا کی خواہش کی۔

اس شعر میں اہم بات یہ ہے کہ پرندوں میں ہُما کا وجود تو ہے لیکن عنقا محض خیالی پرندہ ہے۔ ہم اس کے بارے میں صرف سوچ سکتے ہیں لیکن وہ نظر نہیں آتا۔

ہما یہاں دنیوی نعمتوں کی علامت ہے اور عنقا کسی ناقابلِ حصول شے کی علامت یعنی دنیاوی نعمتیں بار بار میرے پاس آ رہی ہیں لیکن میں انھیں ترک کر رہا ہوں اور ناقابلِ حصول شے کی تلاش کر رہا ہوں۔ یہ جانتے ہوئے بھی کہ وہ ناقابلِ حصول ہے۔

اظہار کی پیچیدگی اور مضمون آفرینی پر مشتمل غالب کے یہ اشعار بھی ملاحظہ ہوں:

وحشتے در طالعِ کاشانۂ ما دیدنی ست
می بر د چوں رنگ از رخ سایہ از دیوارِ ما

ہمارے کاشانہ کی وحشت قابلِ دید ہے کہ ہماری دیوار سے سایہ بھی اس طرح

بھاگتا ہے جیسے چہرے سے رنگ اڑتا ہے۔

چو لب تشنہ است خاکم کاستینِ گردبادِ من
چو اشک از چہرہ از روئے زمیں برچید دریا را

ہماری خاک بھی کتنی پیاسی ہے کہ اس سے بننے والے بگولے کی آستین نے روئے زمین سے دریا کو اس طرح پونچھ دیا جیسے چہرے سے اشک۔

از گدازِ یک جہان ہستی صبوحی کردہ ایم
آفتابِ صبحِ محشر ساغرِ سرشارِ ما

ہستی کے ایک پورے عالم کو پگھلا کر ہم نے اس سے محض صبوحی کا کام لیا۔ صبحِ محشر کا سورج ہمارا ساغرِ سرشار ہے۔ یعنی ہستی کا فنا ہونا ہمیں سرور بخشتا ہے اور چونکہ قیامت کے دن (اوّلاً) سب کچھ فنا ہو جائے گا لہٰذا کامل سرور ہمیں قیامت ہی میں حاصل ہوگا اور صبحِ قیامت کا سورج ہمارے لیے لبریز ساغر ہوگا اور ابھی تک ہم نے جو کچھ فنا کیا ہے (اگرچہ وہ سب کچھ ہے) اس سے حاصل ہونے والے سرور کی حیثیت ہمارے لیے بس اتنی ہے جتنی صبوحی یعنی شراب کی اس چھوٹی سی خوراک کی جو صبح پی جاتی ہے اور جس کا اصل شراب نوشی میں شمار نہیں ہوتا۔

آہ کز چمن جستم و گردوں عوضِ گل
در دامنِ من ریختہ پائے طلبم را

افسوس کہ میں چمن کی جستجو میں تھا اور آسمان نے پھول کے بدلے میرے دامن میں میرے پائے طلب کو ڈال دیا۔

اس شعر میں دوہری یاسیت (double depression) ہے۔ یعنی میں چمن کی جستجو میں تھا اور پھول کی امید کر رہا تھا۔ لیکن بجائے پھول ملنے کے

ہوا یہ کہ میرے پائے طلب کو میرے دامن میں الجھا کر مجھے رفتار سے بھی محروم کر دیا۔

پائے طلب (کسی شے کے) حصول کا وسیلہ ہیں۔ ان کا دامن میں سمٹ جانا طلب کا فنا اور حوصلۂ جستجو کا ختم ہو جانا ہے۔ مجھے چمن کی طلب تھی لیکن قسمت نے میری طلب پوری کرنے کے بجائے اس کو ختم ہی کر دیا۔ طلب کا پورا نہ ہونا تکلیف دہ ہے۔ ختم ہو جانا اس تکلیف کا ختم ہو جانا ہے لیکن شاعر کو طلب پوری نہ ہونے سے زیادہ غم اس کا ہے کہ اس کا ذریعہ اور حوصلہ بھی ختم کر دیا گیا۔

عرفیؔ، نظیریؔ، صائبؔ، بیدلؔ اور غالبؔ وغیرہ کے اشعار کی تفہیم و تشریح کے بعد ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ سعدی کے تشکیل کردہ علامتی نظام کے بعد سبکِ ہندی کے شعرا نے اپنے مخصوص شعری تجربوں کے ذریعہ اس نظام کو فارسی کے علامتی نظام سے مختلف اور ممتاز کر دیا۔ بالخصوص بیدل نے اپنے منفرد شاعرانہ شعور سے اس نظام کی موضوعاتی اور معنوی توسیع کی اور اس کے ذریعے مادّی اور مابعد الطبیعاتی تجربات کا اظہار کیا۔ بیدل کی شاعری کا علامتی نظام سبکِ ہندی کے دوسرے شعرا کے مقابلے میں زیادہ پیچیدہ، مبہم اور معنی خیز ہے۔ بیدل کے نظام کی یہ پیچیدگی اور معنی خیزی مابعد کے اردو شعرا میں صرف غالب کے یہاں نظر آتی ہے۔ ابتدائی اردو شاعری میں فارسی روایت چونکہ ہند۔ فارسی شعرا کے ذریعے منتقل ہوئی تھی اس لیے ابتدائی اردو شعرا نے مستعار علامات کے استعمال میں سبکِ ہندی کے اسلوب کو بڑی حد تک برقرار رکھا۔ ہرچند کہ ان شعرا کے یہاں بیدل کی سی معنی خیزی اور خیال آفرینی نہیں ہے پھر بھی ان شعرا کا علامتی نظام فارسی (ایرانی روایت) کے علامتی نظام سے قدرے مختلف ہے۔ ابتدائی

اردو شاعری کی مستعار علامتیں بھی بیشتر حسن وعشق کے مفاہیم وواردات کی نمائندگی کرتی ہیں۔ اور معنوی اعتبار سے بظاہر ان میں بہت زیادہ وسعت اور تہہ داری نظر نہیں آتی لیکن ندرت اور طرفگی ضرور ہے۔ قلی قطب شاہ ولی، سراج، آبرو، حاتم اور فائز کے یہاں یہ مستعار علامتیں زیادہ تر اکہرا اور یک سطحی مفہوم ادا کرتی ہیں لیکن کہیں کہیں ان میں کثیر المعنویت بھی نظر آتی ہے۔

دکنی شعرا کے یہاں مقامی اور بیرونی (فارسی) عناصر کے متوازی میلانات کی وجہ سے مستعار علامتوں پر مشتمل ایک باقاعدہ اور مستحکم علامتی نظام کی تشکیل نہیں ہو سکی۔ لیکن شاعری کا مرکز شمالی ہند منتقل ہونے کے بعد مقامی عناصر کے بتدریج اخراج نے فارسی سے مستعار علامتی نظام کو پوری طرح مستحکم کر دیا اور میر، سودا، درد اور قائم وغیرہ نے اردو شاعری کو ایک نئے علامتی اسلوب سے روشناس کرایا اور غالب اپنی جدّتِ طبع اور دقّتِ نظر کی بنا پر تبدیل کی طرح اس نئے علامتی اسلوب کے نمائندہ شاعر کہلائے۔

۴

فارسی روایت سے استفادہ اور اس کے حدود

اردو شاعری کے پسِ پشت ہند۔ ایرانی شعرا کے ذریعے منتقل ہونے والی فارسی کی زبردست روایت موجود تھی اور اردو شعرا منتہائے کمال اسی کو سمجھتے تھے کہ فارسی شاعروں کے ہم پلّہ ہو جائیں۔ اردو شاعری کو ہیتی سانچے بھی بیشتر فارسی شاعری کے ہی ملے۔ فارسی شاعری کے اس شدید نفوذ کا نتیجہ یہ ہوا کہ اردو شاعری کو آزادانہ نشو و نما اور اپنی راہ آپ بنانے کا موقع جلد نہ مل سکا۔ علاماتِ شعری کا بہت بڑا ذخیرہ لے فارسی سے مستعار مل گیا اور اردو شاعروں نے ان علامتوں کو بے تکلف اپنے تصرف میں لانا شروع کر دیا۔ مستعار ہیئتی سانچوں مثلاً غزل، مثنوی، قصیدہ وغیرہ میں اردو شعرا انھیں مضامین کی عکاسی کرنے لگے جو فارسی شاعری میں ان اصنافِ سخن سے مخصوص تھے۔ گل و بلبل، سرو و قمری، شمع و پروانہ اور ساقی و میخانہ وغیرہ علامتیں اور ان کے تلازمے اردو شاعری میں بھی اسی طرح استعمال ہوئے ہیں جس طرح فارسی شاعری میں۔ اردو شاعری میں فارسی روایت حالانکہ زیادہ تر سبکِ ہندی کے شعرا کے ذریعے منتقل ہوئی تھی لیکن اردو شاعری کی مستعار علامتوں میں سے بیشتر سبکِ ہندی کے شعرا کی طرح پرپیچ اور تہہ دار مفاہیم کی حامل نہیں ہیں بلکہ حسن، عشق اور غم کے گرد گھومتی اور یک سطحی اور نیم علامتی مفاہیم ادا کرتی ہیں۔ ابتدائی اردو شعرا کے یہاں فارسی شاعری کے تلازمے علامتی سے زیادہ تشبیہی اور استعاراتی پیرائے میں نظر آتے ہیں اور

اسی لیے وہ کہیں کہیں نیم علامتی مفہوم ادا کرتے ہیں۔ لیکن مسلمہ علامتیں پہلے تشبیہی اور استعاراتی پیرایوں ہی میں استعمال ہوتی ہیں اور پھر اپنی علامتی قوت کی بنا پر یہی تشبیہیں اور استعارے علامتوں میں بدل جاتے ہیں۔ اس لیے ان شعرا کے یہاں تشبیہی اور استعاراتی پیرائے بھی اہمیت کے حامل ہیں۔ ان پیرایوں سے اردو شاعری پر فارسی روایت کے اثر و نفوذ اور خود ابتدائی اردو شاعری کے علامتی نظام کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ حالانکہ دکنی شعرا نے مستعار علامتوں کے استعمال سے اپنے علامتی نظام کو قدرے مستحکم کر دیا تھا پھر بھی ان کے یہاں مابعد کے اردو شعرا کی طرح علامت کا وسیع استعمال نظر نہیں آتا۔ صوفیانہ مضامین کی عکاسی کرنے کی وجہ سے ان شعرا کے یہاں آئینہ میں ضرور کثیر المعنویت پیدا ہو گئی اور دوسری مستعار علامتوں میں سے شمع کے مفاہیم بھی فارسی کے روایتی مفہوم کی طرح وسیع مگر کسی قدر مختلف ہو گئے۔ اب ان مستعار علامتوں پر مشتمل اشعار ملاحظہ کیجیے۔ جنھیں ہم نے علامتوں کے مختلف دستوں (sets) کے اعتبار سے نقل کیا ہے۔

گل و بلبل ـــــ (سرو و قمری)

گر نہیں ہے خنجرِ بیدادِ خوباں کا شہید
دامنِ صد چاکِ گل کس واسطے پرخوں ہوا

اس کی تعظیم ہوئی اہلِ چمن پر لازم
بلبلِ باغ نے جیب مصحفِ گل یاد کیا

سینۂ بلبل و قمری کو کیا مخزنِ درد   جبکہ اس سرو نے سیرِ گل و شمشاد کیا

ترے گلزارِ رنگیں کا جو کوئی مقتول ہے اے گل
وہ اپنے خوں میں جیوں گل غرق ہے خونیں کفن بہتر

غنچے کے سر کوں دیکھ گریباں میں عندلیب
بولی ظہورِ خلق ہے یو انفعالِ محض

دیکھ یو جمع عندلیباں جمع
غنچۂ گل کیا گریباں جمع

صیاد بجائے دانہ و دام
کیتا ہے درست زلف اور تِل

دردمنداں باغ میں ہرگز نہ جا دیں اے ولی
گر نہ دیوے نالۂ بلبل سراغِ عاشقی

—— ولی دکنی

صحنِ گلزار میں کیا کام ہے صحرائی کا
جائے گل حیف یہاں خارِ بیاباں نہ ہوا

نشّے سیں موجِ گل کے ہوائے بہار میں
سب بلبلوں کا چاک گریباں رفو ہوا

بلبل ہے بس کہ شیفتۂ حسنِ گل رخاں
کرتا ہے چاک غم میں اسی کے قبا گلاب

باغ میں گلچیں چلا تب بلبلوں نے غل کیا
حضرتِ گل کو کیا جاتا ہے یہ کافر شہید

صبا بلبل کوں کہہ سب کھول مضموں
کتابت کی ہے بو غنچوں میں ملفوف

اشک بلبل سے چمن لبریز ہے
برگِ گل پر قطرۂ شبنم نہیں

قمری کی عجب صدا ہے پر سوز
ہر سرو پہ حال دیکھتا ہوں

فصلِ خزاں میں بلبل ہے گل کا مرثیہ خواں
مرغِ چمن ہیں جتنے سب ہیں جوابیوں میں

خدا جانے صبا نے کیا کہی غنچوں کے کانوں میں
کہ تب سیں دیکھتا ہوں عندلیبوں کو فغانوں میں

کیا ہوں سیر حسن و دل کی یک رنگی کا گلشن میں
عوض بلبل کے برگِ گل پڑے تھے آشیانوں میں

نہ جانے کون سے شمشاد کا ہے دیوانہ
کہ طوقِ فاختہ ہے سرو کے گلے میں بند

بہار جوش میں ہے رشتۂ رگِ گل سیں
ہوا ہے چاکِ گریبانِ عندلیب رفو

ہر ایک مرغِ چمن نے نثار کرنے کوں
چمن سے لے کے طبقِ گل کا زر فشاں آیا

——— سراج اورنگ آبادی

اس کو کنارِ گل منیں عالم ہے اک جدا
پہچانتا ہے کون مکاں عندلیب کا

بلبل سیں دل کو کھول کہو گل کو ٹک ہنسے
پھر آبرو کا وقت کہاں جب گئی بہار

بے وفا ہے بہارِ گلشن کی   بلبل و گل کے حال پر افسوس

لائی ہے جب کہ بات چمن کی زبان پر
رنگیں ہوا ہے تب کہ بیاں عندلیب کا

بغل سے چھوڑ مصحف کس روش نکلے وہ گلشن سے
کہ بلبل جانتی ہے باغباں گل کو قرآں اپنا

چمن میں کیوں نہ باندھے عندلیب آشیاں اپنا
کہ جانے ہے گل اپنا، باغ اپنا، باغباں اپنا

——— حاتم

ان اشعار میں گل و بلبل کے بہت سے متعلقات موجود ہیں اور یہ اشعار ایک باقاعدہ علامتی نظام کی نمائندگی بھی کرتے ہیں۔ بظاہر یہ علامتیں اور ان کے متعلقات عشقیہ مضامین کے ترجمان نظر آتے ہیں لیکن ان اشعار کے تجزیے سے جو مختلف مفاہیم نکلتے ہیں ان سے انسانی زندگی کے دوسرے گوشوں کی طرف بھی ذہن منتقل ہوتا ہے یعنی ان اشعار میں مستعمل تمام علامتی تلازمے دنیا کے واردات کے لیے علامات کا کام بھی دیتے ہیں۔ مثلاً یہ شعر:

گر نہیں ہے خنجرِ بیدادِ خوباں کا شہید
دامنِ صد چاکِ گل کس واسطے پرخوں ہوا

خوباں سے مراد یہاں حقیقی محبوب (مجسّم) ہیں اور گل مجازی محبوب۔ یعنی حقیقی محبوب مجازی محبوب سے زیادہ حسین ہیں۔ اس لیے مجازی محبوب حقیقی محبوبوں کے عشق میں مبتلا ہے اور ان کی سفاکیوں کا شکار ہے۔ یہ شعر عشق

کی عالمگیری کو ظاہر کرتا ہے کہ حسین اشیا کو اگر حسین تر اشیا مل جائیں

تو وہ بھی عشق میں مبتلا ہو جاتی ہیں۔ یعنی گل بھی جو محبوب اشیا کی علامت ہے خود سے زیادہ حسین اشیا کے عشق میں گرفتار ہے۔ اس شعر میں استفہام انکاری ہے۔ یعنی اگر گل حقیقی محبوبوں (خوباں) کے ظلم کا شکار نہیں ہے تو اس کا دامنِ صد چاک خون سے کیوں بھرا ہے۔؟ یہ سوال مختلف پہلوؤں کی طرف ذہن کو منتقل کرتا ہے۔ کیا یہ ظلم گلچیں نے کیا ہے۔؟ یا چمن پر کسی اور آفت کا نزول ہوا ہے۔ یا یہ کسی جنونی کا انتقام ہے سوالات کا یہ سلسلہ صرف شعر میں حسن پیدا کرتا ہے بلکہ وقوعوں کی نوعیت کو بھی بدلتا جاتا ہے۔

صحنِ گلزار میں کیا کام ہے صحرائی کا
جائے گل حیف یہاں خارِ بیاباں نہ ہوا

اس شعر میں علامت کی قلبِ ماہیت ہو گئی ہے۔ یہاں گلشن صحرائی کے لیے قفس بن گیا ہے۔ جس طرح صحرا کلفت و صعوبت کی علامت ہے، اسی طرح گلشن بھی کلفتوں اور صعوبتوں کی علامت ہے۔ صحرائی چونکہ گلشن میں رہنے پر مجبور ہے اس لیے وہ چاہتا ہے کہ گلشن بھی بیاباں میں بدل جائے۔

صحرائی کا اصل کام بیاباں نوردی ہے۔ بیاباں میں صرف خار ہوتے ہیں اور صحرائی انھیں خاروں سے مانوس ہوتا ہے۔ صحنِ گلزار پھولوں کا مسکن ہے اور چونکہ صحرائی پھولوں سے نامانوس ہے اس لیے صحنِ گلزار میں اسے گل سے وہ انس نہیں ہو سکتا جو خارِ بیاباں سے ہوتا ہے بیاباں نوردی میں ہر قدم صعوبتوں کا سامنا ہے جب کہ صحنِ گلزار محض آرام و سکون کی جگہ ہے۔

صحرائی یہاں مشکل پسند انسان کی علامت ہے۔ خارِ بیاباں آلام و مصائب کی اور گل آرام و سکون کی علامت ہے۔ یعنی سرگرمِ عمل رہنا ہی مشکل پسند انسان کی تسکین کا باعث ہے۔

فصلِ خزاں میں بلبل ہے گل کا مرثیہ خواں
مرغِ چمن میں جتنے سب ہیں جوابیوں میں

مرثیہ خوانی (سوز خوانی) میں جوابی وہ شخص ہوتا ہے جو مرثیہ خواں کے ادا کردہ الفاظ اُسی لَے اور سُر میں دُہراتا ہے۔

فصلِ خزاں میں پھول مرجھا جاتے ہیں یعنی۔ ان کی موت واقع ہوتی ہے۔ اسی لیے بلبل ان کا مرثیہ پڑھتی ہے۔ مرغانِ چمن میں سبھی خوش الحان ہوتے ہیں لیکن ان کی خوش الحانی فغانِ بلبل کے مقابلے میں کم حیثیت ہے جس طرح جوابی اصل مرثیہ خواں کے مقابلہ میں کم حیثیت ہوتا ہے۔

علامتی اعتبار سے یہ شعر طرزِ نو کے موجد کسی شاعر مثلاً اقبال پر منطبق ہو سکتا ہے۔ جنھوں نے اپنی شاعری کے لیے ایک خاص موضوع کو منتخب کیا اور ایک مخصوص طرز کی بنا ڈالی اور اقبال کے معاصر شعرا نے بھی اقبال کے اس طرز کی پیروی کی۔ یعنی اگر اقبال اس طرز کو نہ شروع کرتے تو ممکن ہے یہ طرز وجود ہی میں نہ آتا اور مابعد کے شعرا میں مقبول نہ ہوتا۔

اس مفہوم کو سامنے رکھا جائے تو فصلِ خزاں دورِ زوال کی علامت ہے گل وہ مثالی دور ہے جس کو اقبال اپنے کلام میں بڑے سوز کے ساتھ یاد کرتے ہیں۔ بلبل خود اقبال ہیں اور مرثیہ اقبال کے طرزِ نو کی علامت۔

دوسرے مفہوم میں فصلِ خزاں زوال کی علامت ہے گل قدیم آثار کی نمائندگی کرتا ہے اور بلبل وقت کی علامت ہے۔ مرغِ چمن سے ذہن

اہلِ دنیا کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ یعنی دنیا میں کسی شے کو ثبات نہیں ہے۔ ہر شے زوال پذیر ہے اور وقت اس زوال پذیری کو نہ صرف محسوس کراتا ہے بلکہ خود بھی زوال کا ماتم کرتا ہے اور اہلِ دنیا اس ماتم میں شریک ہوتے ہیں۔

کیا ہوں سیرِ حسن و دل کی یک رنگی کا گلشن میں
عوض بلبل کے برگِ گل پڑے تھے آشیانوں میں

روایتاً بلبل کے پروں کو آشیاں میں پڑا ہونا چاہئیے لیکن شاعر نے یہاں ایک برعکس صورت حال کا انفرادی تجربہ اس طرح پیش کیا ہے کہ آشیاں میں بلبل کے عوض گل کے برگ بکھرے پڑے ہیں۔ یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آشیاں میں جانے کے بعد برگ گل خود ہی بکھر گئے یا ان کو گلچیں نے نوچ دیا یا خود بلبل ہی برگِ گل میں تبدیل ہو گئی۔ یہی استفہام شعر کے معنوی دائرے کو وسیع کرتا ہے۔

چمن میں کیوں نہ باندھے عندلیب آشیاں اپنا
کہ جانے ہے گل اپناں باغ اپناں، باغباں اپنا

یہ تمام علامتی تلازمے اس وقوعے پر بخوبی منطبق ہوتے ہیں:

ہندستان انگریزوں سے آزاد ہو چکا ہے۔ یہاں کے عوام جو برسوں سے غلامی کی زندگی گذار رہے تھے خود کو آزاد اور اپنے وطن کی تمام چیزوں (مال و دولت، ملکی نظام، قوانین) کو اب اپنا سمجھنے لگے ہیں۔ بہت سے لوگ ایسے بھی تھے جو عہدِ غلامی میں ہندستان چھوڑ کر صرف اس لیے چلے گئے تھے کہ یہ غلام ملک ہے اور آزادی ملنے کے بعد ہی واپس آئے تھے۔

اس طرح گل و بلبل اور ان کے تلازمات پر مشتمل یہ تمام اشعار فرد اور معاشرے سے متعلق مختلف واقعات و حالات کی ترجمانی کرتے ہیں۔

فارسی نظام سے مستعار علامتوں میں سے گل و بلبل اور ان کے تلازموں نے اردو شاعری میں سب سے زیادہ مفاہیم کا احاطہ کیا ہے۔ سبکِ ہندی کے شعرا نے جیسا کہ ہم پہلے کہہ آئے ہیں، ان علامتوں سے نئی نئی ترکیبیں وضع کر کے انھیں مختلف تلازماتی صورتوں میں استعمال کیا اور یہی ترکیبیں اور تلازمے ابتدائی اردو شعرا نے بھی استعمال کیے۔ 'رشتۂ رگِ گل'، اور 'رشتۂ موجِ گل' وغیرہ ترکیبیں آپ مندرجہ بالا اشعار میں ملاحظہ کر چکے ہیں۔ اس طرح ابتدائی اردو شاعری میں ان مستعار علامتوں (گل و بلبل) کی بنیاد اتنی ہموار اور مستحکم ہو گئی کہ بعد کے شعرا نے فارسی نظام سے براہِ راست استفادے کے باوجود ولی و سراج وغیرہ کے کلام میں مستعمل ان علامتوں کی مختلف صورتوں سے اپنی شاعری میں نئی معنوی جہتیں پیدا کیں۔

گل و بلبل کے بعد اردو شاعری میں **شمع و پروانہ** کی علامتیں سب سے زیادہ مستعمل رہی ہیں۔ ان علامتوں سے متعلق یہ اشعار دیکھیے:

چنچل مکھ ترا دیکھ ڈھلتا شمع
سو عاشق ترا ہو کے ڈلتا شمع

ترے حسن کوں دیکھ شرموں سیتے
عشق کے بہانے تھے گلتا شمع

ترے زلف کی دیکھ پریشانی کوں
پون جوں پریشاں ہو جلتا شمع

جگتے جوں ہوے سورج سامنے
تجھ دیکھ دھن دوں جگتا شمع

—— قلی قطب شاہ

عشق کی آگ سوں جلی ہے شمع
سر ستی تا قدم گلی ہے شمع

چھپا کر پردۂ فانوس میں رخ شمع ہے گریاں
سنا ہے جب سے آوازہ تری روشن بیانی کا

اے شمع سربلند ترا نور دیکھ کر
سب جوہراں کیے ہیں سو پروانہ آئینہ

شمع تیری بزم میں جس وقت ہووے جلوہ گر
ماہ نو لاوے اپس کوں کر کے گل گیر طلا

—— ولی دکنی

مت کرو شمع کو بدنام جلاتی وہ نہیں
آپ سیں شوق پتنگوں کو ہے جل جانے کا

تھا ذوق سراج آتش دیدار میں جلنا
صد شکر کہ پروانے کا مقصود بر آیا

شب ہجراں میں اے سراج مجھے
اشک ہے شمع اور پلک گل گیر

پروانے کو نہیں ہے مگر خوف جاں سراج
ناحق چلا ہے شعلۂ دیدار کی طرف

نہ روئی شمع بھی حسرت سے پروانے کی تربت پر
کہ کوئی تھا عاشق اپناں خاکسار اپناں نثار اپناں

سراج اس شمع کو ہے شوق پروانے جلانے کا
دعا کر یا الٰہی موم دل ہوئے نحیفوں سے

—— سراج

بلبل پڑی ہے بزم میں عشرت کے مجھ بناں
سوئی ہے شمع تن کو جلا کر لگن کے بیچ

—— حاتم

شمع سے متعلق قلی قطب شاہ کے اشعار لازماً علامتی پیرائے میں چاہے نہ ہوں لیکن انھیں ہم نے اس لیے نقل کیا ہے کہ یہ اشعار شمع کی مختلف کیفیتوں کو بیان کرتے ہیں اور یہ کیفیتیں (ڈھلنا، جلنا، گلنا اور پگھلنا) شمع کے علامتی مفاہیم میں شامل ہیں۔ ان شعرا کے اشعار میں علامتی عناصر کا تجزیہ کرتے وقت تشبیہی اور استعاراتی پیرائے بھی اس لیے اہم ہیں کہ ان سے علامتی پیرایوں میں مستعمل علامتی الفاظ کے مختلف معنوی پہلوؤں اور زاویوں کی نشاندہی ہوتی ہے اور یہ پہلو اور زاویے

خالص علامتی اشعار کی تفہیم میں معاون ہوتے ہیں۔ یعنی ان الفاظ کے تشبیہی اور استعاراتی پیرایوں سے مختلف علامتی مفاہیم اخذ کرنے کی تحریک ملتی ہے۔

مندرجہ بالا اشعار بادی النظر میں شمع و پروانہ کے جو مفاہیم ادا کرتے ہیں وہ اس طرح ہیں: شمع محبوب کا حسن دیکھ کر ڈھلتی اور گھلتی ہے اور محبوب کی زلف کو دیکھ کر پریشان ہو جاتی ہے۔ محبوب کی روشن بیانی کا آوازہ سن کر گریاں ہوتی ہے۔ شمع کہیں ظالم، سفاک اور خود غرض ہے اور کہیں سادہ و معصوم۔

پروانہ شمع کا بے لوث عاشق، جاں نثار و جاں سپار ہے اور آتشِ دیدار میں جلنے کے لیے بے قرار ہے۔

منقولہ بالا اشعار تشبیہی اور استعاراتی پیرایوں کو چھوڑ کر ا میں شمع و پروانہ کے استعمال میں کوئی ندرت نہیں ہے۔ لیکن یہ اشعار علامتی مفہوم کے بہر حال حامل ہیں اور بیانِ واقع سے قطعِ نظر ان سے دوسرے نتائج بھی اخذ کیے جا سکتے ہیں۔ مثلاً ذیل کے دو اشعار:

تھا ذوق سراج آتشِ دیدار میں جلنا
صد شکر کہ پروانے کا مقصود بر آیا

پروانے کو نہیں ہے مگر خوفِ جاں سراج
ناحق چلا ہے شعلۂ دیدار کی طرف

دونوں شعروں میں پروانہ سالک کی علامت اور آتشِ دیدار اور شعلۂ دیدار خدا کی علامت ہے۔ سالک کا مقصود قربِ الٰہی (آتشِ دیدار

میں جلنا) ہوتا ہے اور وہ خود کو خدا کی ذات میں گم کر دینا چاہتا ہے۔

آتشِ دیدار اور شعلۂ دیدار سے کائنات کے اسرار و رموز کی طرف بھی ذہن منتقل ہوتا ہے اور پروانہ ان اسرار و رموز کی جستجو میں سرگرداں رہنے والا شخص ہے۔ اسرار و رموز کی تلاش و تحقیق میں ایک وقت ایسا آتا ہے کہ انسان اپنی ہستی بھی فراموش کر دیتا ہے۔

شمع و پروانہ کے بعد آئینے کی علامت اپنی معنی خیزی اور معنی آفرینی کی بنا پر بالخصوص سبکِ ہندی کے شعرا میں بہت زیادہ مستعمل رہی ہے۔ آئینے کی علامتی قوت اور اس کے بے شمار علامتی مفاہیم کے بارے میں ہم باب دوم میں ذکر کر چکے ہیں۔ سبکِ ہندی کے شعرا میں بیدل ہی ایسے شاعر ہیں جنھوں نے آئینے کی علامتی قوت کو پوری طرح سمجھا اور اپنی شاعری میں آئینے کے بے شمار مفاہیم کا احاطہ کیا۔ آئینہ ہند فارسی شاعری میں اور خود بیدل کے یہاں زیادہ تر صوفیانہ موضوعات و مضامین کی نمائندگی کرتا ہے لیکن اسی کے ساتھ شخصی اور ذہنی تجربات کی بھی بہترین عکاسی کرتا ہے۔ اب آئینے سے متعلق یہ اشعار دیکھیے:

صافیِ دل کا اور عالم ہے
عکسِ آئینہ جس پہ زنگ ہوا

خود اپنی آدمی کو بڑی قید سخت ہے
چھوڑ آئینہ و توڑ سکندر کی سد کے تئیں

عکس میرا جلوہ گر ہووے اگر گرداب میں
آب ہووے آئینہ تصویرِ حیرت میں مری

دو چار آئینہ میں تجکو دیکھ سکتا نہیں
پھر اس جہاں میں مجھے اعتبار کس کا ہے

عکسِ جمالِ دوست اسے آشکار ہے
درپن میں دل کے زنگِ کدورت کیا جو صاف

تجلیاتِ الٰہی کا اس میں پرتو ہے
ہوا ہے جب کہ دل آئینہ دارِ گلشنِ حسن

دل بس کر یادِ دوست میں آئینہ رنگ ہے
نقشِ خیالِ حسنِ پری اس پہ زنگ ہے

اب ان اشعار میں "آئینے" کے پیچیدہ اور مختلف النوع مفاہیم بھی ملاحظہ کیجیے:

صافیِ دل کا اور عالم ہے
عکسِ آئینہ جس پہ زنگ ہوا

صافیِ دل کا مطلب یہ ہے کہ دل بالکل شفاف ہو۔ اس پر کسی قسم کا نقش کوئی داغ یا دھبّہ نہ ہو۔ یعنی وہ غیر اللہ قسم کے ہر خیال سے پاک ہو۔ عکس مجرّد اور غیر مجسّم شے ہے۔ اب شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ دل کا آئینہ اتنا صاف اور روشن ہے کہ غیر مجسّم شے (عکسِ آئینہ) بھی اس کے لیے زنگ کا کام کرتی ہے۔

ظاہری مفہوم سے قطعِ نظر اس شعر کے دوسرے نکات بھی ملاحظہ ہوں:
مادی آئینے کا عکس عارضی اور لمحاتی ہوتا ہے اور اس کا کوئی بالذات تاثر نہیں ہوتا۔ یہ عکس اسی وقت تک برقرار رہتا ہے جب تک شخص اس کے سامنے موجود رہتا ہے۔ لیکن آئینۂ دل پر پڑنے والا عکس دیرپا اثر رکھتا ہے۔

دل خارجی اور مادی اشیا کے تاثرات کا گہوارہ ہے یعنی دل کے آئینے پر اشیا کی غیر مرئی مگر دیرپا اور تاثراتی نقش گری ہوتی ہے اور مادی آئینے پر محض مرئی اور لمحاتی۔

عکس خود بینی اور خود نگری کی علامت ہے۔

اب مفہوم یہ ہوا کہ اگر ہم میں خود بینی اور خود نگری کا ذرا بھی خیال پیدا ہوا تو ہم اسرار کے مشاہدے سے محروم ہو جائیں گے۔ یعنی خود بینی (عکسِ آئینہ) ہمارے دل کے آئینے کو، جو تمام تاثرات کو قبول کرتا ہے اور تمام اسرار کو ہم پر منکشف کرتا ہے، اس معنی میں میلا کر دے گی کہ جس عکس کے لیے دل کا آئینہ بنا ہے وہ اس میں ٹھیک طور پر نظر نہ آسکے گا۔

اور اب یہ شعر:

خود اپنی آدمی کو بڑی قید سخت ہے
پھوڑ آئینہ و توڑ سکندر کی سد کے تئیں

آبرو کے اس شعر کی تشریح کے لیے دردؔ کے اس شعر سے بھی بحث ضروری ہے جو آبرو کا شعر پڑھتے ہی ذہن میں آجاتا ہے:

طلسمِ ہستیِ موہوم دل پر سخت پتھر ہے
بسانِ عکس آئینہ مجھے سدِّ سکندر ہے —— دردؔ

آئینہ ان اشعار میں بھی خود بینی کو ظاہر کرتا ہے۔ خود بینی سدِ سکندر کی طرح مضبوط اور مستحکم ہے۔ اس خود بینی کو ختم کرنا آئینے کو توڑنا اور اصل سدِ سکندر کو توڑنا ہے۔ یعنی اگر آئینہ کو چھوڑ دیا جائے تو انسان اپنی قید سے آزاد ہو جائے گا۔

آبرو کے شعر کی مزید تشریح کے لیے پہلے درد کے شعر میں مستعمل الفاظ اور ان کے مناسبات پر غور کر لینا چاہیے۔

طلسم اور آئینہ، طلسم اور پتھر، ہستیِ موہوم اور عکس، طلسم اور سدِ سکندر، پتھر اور آئینہ، سدِ سکندر اور آئینہ، دل اور آئینہ۔

اب ان مناسبات سے پیدا ہونے والے یہ نکات ملاحظہ کیجئے:

طلسم اور آئینہ: طلسم اور آئینہ کا تعلق یہ ہے کہ آئینہ بھی طلسم کے لوازم میں سے ہے اور طلسمات وغیرہ میں آئینہ ناموجود اشیا کا عکس پیش کرتا ہے۔

ہستیِ موہوم اور عکس: کی مناسبت یہ ہے کہ عکس بھی غیر مجسم اور فرضی ہوتا ہے اور ہستیِ موہوم کا بھی حقیقتاً کوئی وجود نہیں ہوتا۔

طلسم اور سدِ سکندر: سدِ سکندر کو لوہے اور تانبے کی آمیزش سے بنایا گیا تھا اور یاجوج ماجوج دن بھر اس دیوار کو چاٹتے ہیں اور جب یہ ایک کاغذ برابر باریک رہ جاتی ہے تو رات بھر میں پھر صحیح و سالم ہو جاتی ہے۔

پتھر اور آئینہ: دونوں میں صنعتِ تضاد بھی ہے اور

تناسبِ معنوی بھی۔ صنعتِ تضاد یوں کہ آئینہ پتھر کے مقابلہ میں انتہائی نازک ہوتا ہے اور تناسبِ معنوی یوں کہ آئینہ پتھر ہی سے بنتا ہے۔ پتھر کو پگھلا کر پہلے اس سے شیشہ اور پھر شیشے سے آئینہ بناتے ہیں۔ ؎

سدِ سکندر اور آئینہ: دونوں سکندر کی ایجاد ہیں اور دونوں لوہے اور فولاد کے استعمال سے وجود میں آئیں۔

دل اور آئینہ: دونوں تمثال دار، عکس نما، عکس افگن صاف اور شفاف ہیں اور دونوں اشیا کی ہیئتوں کو واضح اور روشن کرتے ہیں۔

اب ان نکات کے معنوی امکانات پر غور کیجیے:

(۱) ہستیِ موہوم کا طلسم کیا ہے۔؟ ہستیِ موہوم غیر مادی یعنی محض قیاسی ہوتی ہے۔ ہماری ہستی کا حقیقتاً وجود نہیں ہے لیکن وہ ہمارے لیے موجود ہے اور موہوم چیز کا موجود ہونا اور نہ صرف موجود ہونا بلکہ موجود شے کی طرح عمل کرنا یہی طلسم ہے۔

(۲) مادی آئینے کا عکس لمحاتی اور عارضی ہوتا ہے لیکن آئینۂ دل پر پڑنے والا عکس گہرا اور دیرپا ہوتا ہے۔

(۳) آئینے میں جو ہستی ہے وہ بھی ہستیِ موہوم ہے ہستیِ واقعی یا ہستیِ موجود نہیں۔ آئینہ خود بینی کا مرکز ہے اس لیے اس میں خود سے ماورا کچھ نظر نہیں آتا۔

؎ سنگ کو لتے لیے کرتا ہے پالی آسماں | منھ پہ لادے آرسی تا عیب نے مردماں — سودا

عدو شود سبب خیر گر خدا خواہد | خمیر مایۂ دوکانِ شیشہ گر سنگ است

(۴) سدِ سکندر پتھر اور فولاد کی آمیزش سے بنی ہوئی وہ دیوار ہے جو ناقابلِ عبور ہے۔

(۵) دل پر رکھا ہوا پتھر بھی ہٹانا اتنا ہی مشکل ہے جتنا سدِ سکندر کا توڑنا یا عبور کرنا۔

(۶) ہستیِ موہوم انسان کی اپنی ہستی ہے اور ہستیِ واقعی ماسوائے ذات یعنی اللہ ہے۔

اب شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ جس طرح شخص کو آئینے میں اپنے عکس کے سوا کچھ اور نظر نہیں آتا اسی طرح دل کے آئینے میں ہم صرف اپنی ہستی (ہستیِ موہوم) کا مشاہدہ کرتے ہیں جو عکس ہی کی طرح قیاسی اور اعتباری ہے۔ اور اپنی ہستی کا مشاہدہ ہماری راہ میں سدِ سکندر ہے۔ جس طرح سدِ سکندر ناقابلِ عبور ہے اسی طرح یہ آئینہ (آئینۂ دل ۔ خود بینی) بھی ناقابلِ عبور ہے۔

اب سوال یہ ہے کہ طلسمِ ہستیِ موہوم دل پر سخت پتھر کس لیے ہے؟ اس طلسم (موہوم شے کا موجود شے کی طرح عمل کرنا) نے ہمارے دل کو باندھ رکھا ہے۔ اگر اس طلسم کو توڑ دیا جائے تو ہمارا دل (جو اپنی ہی ہستی میں قید ہے) آزاد ہو جائے اور ہمیں ایک وسیع تر افق مل جائے۔ یہ وسیع تر افق کیا ہے؟ خدا اور کائنات کا مشاہدہ۔ اپنی ذات میں اشیائے عالم کے عوامل و عناصر کی نشاندہی۔ تمام باطنی اور بیرونی اسرار کا انکشاف۔

یعنی خود بینی ہمیں اپنی ذات میں محدود و محصور کر دیتی ہے اور ماسوائے ذات سے ہمارے سارے رشتے منقطع کر دیتی ہے اور ہم خارج کے مشاہدے سے محروم ہو جاتے ہیں۔ خارج کا مشاہدہ ہی ہستیِ حقیقی ہے اس لیے کہ بیرونی مظاہر ہی سے ہمیں زندگی اور ذات کو سمجھنے کا شعور ملتا ہے۔

اگر سدِ سکندر کی ایک اور روایت کو ملحوظ رکھا جائے تو شعر سے ایک اور مفہوم اخذ کیا جا سکتا ہے۔ سدِ سکندر اس ہیکلِ آہنی کو بھی کہتے ہیں جو آبنائے جبل الطارق کے دو پہاڑوں پر ایک پہلوان کی شکل میں اس طرح کھڑی کر دی گئی تھی کہ اس پہلوان کی دونوں ٹانگیں دونوں پہاڑوں پر ٹکی ہوئی تھیں۔ یہ شکل ان پہاڑوں کے درمیان سے گذرنے والے جہازوں کو روکنے اور متنبہ کرنے کے لیے بنائی گئی تھی اس لیے کہ اس ہیکلِ آہنی کے دوسری طرف کا سمندر نہایت خوفناک تھا جہاں سے کوئی جہاز سلامت نہیں لوٹتا تھا۔

اس روایت کی تلمیحاتی معنویت کے اعتبار سے سدِ سکندر کی دوسری طرف کا سمندر ہستیِ حقیقی کی علامت ہے اور سدِ سکندر ہماری اپنی ذات ہے جو اس سمندر تک پہنچنے میں مانع ہے یعنی ہمارا منتہائے مقصد اللہ کی ذات میں ضم ہو جانا ہے لیکن اللہ تک پہنچنے میں ہماری ذات مانع ہے۔

آبرو کے شعر میں مستعمل الفاظ کو سمجھنے اور ان کے علامتی تلازمات کا مفہوم واضح کرنے کے لیے چونکہ دردؔ کے شعر کو وسیلہ بنایا گیا ہے اس لیے دردؔ کے شعر کی تشریح ہی دراصل آبرو کے شعر کی بڑی حد تک تشریح ہے اور اس تشریح کے بعد آبرو کے شعر کی مزید تشریح کی ضرورت نہیں۔

مستعار علامتوں میں ساقی و میخانہ اور ان کے متعلقات بھی بڑے پیمانے پر مستعمل رہے ہیں۔ ان علامتوں نے عشقیہ مضامین اور صوفیانہ مسائل کے ساتھ ساتھ خالص علامتی مفاہیم کی بھی ترجمانی کی ہے۔ فارسی شاعری میں شراب اور ان کے لوازم بظاہر تصوف کی اصطلاحات سے مخصوص ہیں اور سلوک و معرفت کی نمائندگی کرتے ہیں۔ خیامؔ، سنائیؔ، نظامیؔ، رومیؔ، عراقیؔ، سعدیؔ، حافظؔ اور جامیؔ وغیرہ نے صوفیانہ مسائل کے بیان میں ان علامتوں کی معنویت

کو مخصوص اور مستحکم کر دیا۔ لیکن معانی کے تعین کے باوجود ان علامتوں کا اطلاق دوسرے مفاہیم پر بھی ہو سکتا ہے۔ فارسی شاعری میں جام و پیمانہ، ساغر و خم، رند، میخوار، شیخ و برہمن، واعظ و ناصح، پیرِ مغاں، نشہ، خمار، مستی، خشتِ سرِ خم، دُرد، خط ساغر، لبِ ساغر، صبوحی، مینا، جرعہ، مطرب، چنگ، ارغنوں، مضراب، پردہ، ساز وغیرہ الفاظ تصوف کے کسی نہ کسی پہلو کی ترجمانی کرتے ہیں۔ جام و پیمانہ، شیشہ و ساغر دل کی علامت ہیں۔ ساقی ہستی مطلق یعنی ذاتِ خداوندی ہے اور میخانہ وہ جگہ ہے جہاں توحید و معرفت اور فقر و فنا کی تعلیم ہوتی ہے۔ بادہ و صہبا۔ شرابِ معرفت ہے۔ رند و میخوار سلوک و معرفت کے متلاشی ہیں۔ شیخ و برہمن نام نہاد مصلحین و مبلغین ہیں۔ اس طرح یہ تمام الفاظ عشقِ حقیقی کے وسیلے سے توحید و معرفت، بے ثباتیِ دنیا، فقر و استغنا اور جبر و اختیار وغیرہ مسائل کے ترجمان ہیں۔ سبک ہندی کے شعرا نے اپنے منفرد شعری رویے کی بنا پر دوسری علامتوں کی طرح ان علامتوں کو بھی روایتی مفاہیم کے ساتھ دوسرے مفاہیم کا حامل بنا دیا اور ان علامتوں کا اطلاق مادی تجربات پر بھی ہونے لگا۔ ابتدائی اردو شاعری میں ساقی و میخانہ اور جام و پیمانہ وغیرہ الفاظ بظاہر صوفیانہ مسائل ہی کی طرف ذہن کو منتقل کرتے ہیں اور ان کے تلازمات و متعلقات میں کوئی تازگی یا جدت نظر نہیں آتی۔ مثلاً ذیل کے اشعار:

چھبیلے مست ساقی کے چھبیں دوڑیں ہیں مخموراں
پلا دو مئی ہوا اب تو ہوا ہے گلگشت فانی کا

کریں طاقت گنوا کر عابداں میخانے کو سجدہ کیا زنار میں تسبیح دیکھن رشتے رہیا را

مرید پیرِ مغاں ہوا ہوں دیکھ اے زاہد
ہماری مے پرستی میں نمن تسبی رہا ہے اب

ساقی پلا پیارا منج کوں ہوا ہوا صبح
دو تن کی چاڑی ڈر تھے منگتا ہوں میں دعا صبح

تمن کو آئیں اچھو ساتیا دعائے قدح
کہ مطرباں کرو مجلس نوا برائے قدح

عجب ناد شیشے کے قلقل میں ہے
کہ اس ناد پر رقص کرتا ہے جام

اگر مسجد میں اے زاہد وو مستِ نیم خواب آوے
ترے ہر دانۂ تسبیح میں بوئے شراب آوے

موافقت کرے کیوں میکشوں سنتی زاہد
ادھر شراب ادھر مسجد و مصلیٰ ہے

شیخ یہاں بات تری پیش نہ جاوے ہرگز
عقل کو چھوڑ کے مت مجلسِ رندان میں آ

ولی دکنی

مثالِ شیشہ کروں کیوں نہ سجدہ ساقی کوں
شرابِ شوق ستی جامِ دل کیا لبریز

مجلسِ چشمِ مستِ ساقی میں
دورِ جامِ شراب دیکھا ہوں

لیا ہے ہاتھ میں ساقی شراب کا شیشہ
کہاں رہے گا سلامت حجاب کا شیشہ

اے زاہدو تمھیں فردوس کی تمنا ہے
ہمیں تو آگ میں گلزار کا تماشا ہے
—— سراج

عشق کے درس میں ہرگز نہیں ہے بحث کو جا
زاہدِ خشک نہ کر ہم ستی تکرار غلط

شیشہ خالی ہے دلِ زاہد کا دورِ جام میں
بزم میں سے جا کے میں چھوڑونگا اس کے سر سے آج

یہ تمام اشعار بظاہر صوفیانہ مسائل کا بیان ہیں لیکن انھیں دوسرے وقائع پر بھی منطبق کیا جا سکتا ہے۔ فارسی شعرا کو شراب اور اس کے لوازم صوفیانہ مسائل کے لیے اسی طرح موزوں اور مناسب

معلوم ہوئے جس طرح گل و بلبل اور شمع و پروانہ عشقیہ اور حزنیہ مضامین کے لیے۔ ساقی و میخانہ کے متعلقات اور تصوف کے موضوعات میں بعض مماثل کیفیتوں کی بنا پر یہ پیرائے صوفیانہ مسائل کے بہترین عکاس بن گئے اور دونوں کے درمیان انھیں مماثل صورتوں اور کیفیتوں نے ہی ان کی معنویت کو متعین کر دیا۔ علاوہ بریں تصوف چونکہ باطنی اور پوشیدہ علم ہے اس لیے اس میں "فاش گفتن" گناہ ہے۔ بات کو واضح طور پر کہہ دینا اور اسرار کو فاش کر دینا شروع سے ہی تصوف کے منافی رہا ہے۔ مثال کے طور پر صوفیا کے نزدیک منصور کی غلطی یہی تھی کہ اس نے انا الحق کہہ کر اس راز کو فاش کر دیا۔ لہٰذا مضامینِ تصوف کی ترجمانی کے لیے ایک بالواسطہ پیرائے کی لازمی ضرورت کے طور پر صوفی شعرا نے ہی ان اصطلاحوں کو وضع کیا۔ ایک عرصے تک یہ الفاظ انھیں مخصوص مضامین کی عکاسی کرتے رہے لیکن بعد۔ فارسی شعرا نے اپنی جدتِ طبع سے ان علامتوں میں دوسرے مفاہیم بھی ادا کیے اور یہ علامتیں دوسرے موضوعات مثلاً عشقِ مجازی وغیرہ کے لیے بھی استعمال ہونے لگیں اور ساقی و میخانہ اور جام و سبو کا اطلاق مجسّم محبوب کے خط و خال پر ہونے لگا۔ فارسی شعرا کے یہاں یہ استعمال شاذ و نادر نظر آتا ہے۔ سبکِ ہندی کی روایت کا اتباع کرتے ہوئے ابتدائی اردو شعرا نے بھی ان الفاظ کو عشقِ حقیقی کے ساتھ ساتھ عشقِ مجازی کے لیے بھی اختیار کیا۔ قلی قطب شاہ اور ولی کے اشعار میں یہ استعمال بہت نمایاں ہے۔

فارسی نظام سے ماخوذ دوسری علامتوں میں لیلیٰ مجنوں، شیریں فرہاد، اور یوسف زلیخا وغیرہ ہیں جو تلمیحاتی اور اساطیری معنویت کی حامل

ہیں۔ یہ علامتیں ایک پورے تلمیحاتی وقوعے کی طرف ذہن کو منتقل کرتی ہیں اور پورا وقوعہ ایک اکائی کی حیثیت سے علامتی مفہوم کی نمائندگی کرتا ہے۔ فارسی شاعری میں لیلیٰ مجنوں اور یوسف زلیخا کی علامتیں عربی سے مستعار ہیں اور اردو میں فارسی کے وسیلے سے ہی منتقل ہوئی ہیں۔ عشق ان تمام علامتوں میں ایک مشترک خصوصیت ہے اور اپنی اسی خصوصیت کی بنا پر یہ علامتیں بنیادی طور پر عاشق و معشوق کا مفہوم ادا کرتی ہیں۔ لیکن عرض کیا جا چکا ہے کہ تلمیحاتی وقوعے کے پورے تناظر میں ان کے جزئیات سے دوسری جہتوں کی طرف بھی رہنمائی ہوتی ہے۔ مثلاً لیلیٰ مجنوں کے ساتھ دشت، جنگل، بیاباں، غبار، ناقہ، محمل، سنگ باری، گریباں چاکی، خار، بگولا اور عریانی وغیرہ کی جزوی تلمیحیں پورے وقوعے کی علامتی معنویت کو مختلف سطحوں پر متحرک کرتی ہیں۔ مجنوں عاشق کے علاوہ دیوانگی، وارفتگی، خود اذیتی اور بے سروسامانی کی علامت ہے۔ اسی طرح شیریں فرہاد کے ساتھ کوہ، تیشہ اور جوئے شیر کے جزئیات نے اس تلازمے کو وسیع المفہوم کر دیا ہے۔ فرہاد۔ جاں کنی، جاں بازی، سخت جانی، جفاکشی، جاں سپاری، اور رنجِ رائیگاں کی علامت ہے۔ اور شیریں ناممکن الحصول شے کی علامت۔ یوسف زلیخا میں یوسف پیکرِ جمال، تقدیس، بے گناہی اور تہمت زدگی کا مفہوم ادا کرتا ہے اور زلیخا سے عشق اور ترغیبِ گناہ کی طرف ذہن منتقل ہوتا ہے۔ اسی کے ساتھ بوئے یوسف، پیراہنِ یوسف، زندانِ یوسف، چاہِ کنعاں، زنانِ مصر، ترنج و انگشت، برادرانِ یوسف، بازارِ مصر، اور یعقوب وغیرہ دوسرے متعلقات بھی باعتبارِ روایت مختلف مفاہیم پر منطبق ہوتے ہیں۔

ان علامتوں کی متذکرہ تلمیحاتی معنویت سے متعلق تشبیہی، استعاراتی اور علامتی پیرایوں پر مشتمل یہ اشعار دیکھیے:

شیریں ہے توں و خسروِ شیریں ہے تیرا ناؤں
فرہاد ہو کر جیو کرے تجھ سیری ہوس

یوسف کا ہور قصہ زلیخا کا جگ بھریا
ہم تم کوں دیکھ کاٹ لیے ہاتھ جوں ترنج

یوسف حسن ترا ہے زلیخا ہے دل مرا
تج منج پرت کسوٹی پہ دیکھا ہوں کس کس

قلی قطب شاہ

تماشا دیکھ اے لیلیٰ کہ تیرے غم کی گردش میں
بگولے کی نمط پھرتا ہے مجنوں خوار ہر جانب

برہ میں دیکھ کر فرہاد پر شیریں کو سنگیں دل
اسی فریاد میں ہے رات دن کہسار ہر جانب

ولی دکنی

سبب لیلیٰ کے پایا لیلیٰ اصلی کو مجنوں نے
رخِ دل دار کو آئینۂ معنی نما کہیے

سراج

شیریں لباں سے سنگ دلاں کو اثر نہیں
فرہاد کام کوہ کنی کا کیا تو کیا

خاتمہ

مستعار علامتی نظام کے اس جائزے اور تجزیے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اردو شاعری نے فارسی روایت سے پورا استفادہ کیا ہیئتی اعتبار سے اردو کے شعری نظام نے فارسی کی تمام اصنافِ سخن کو اور ان سے متعلق تمام موضوعات کو اختیار کیا اور اسی کے ساتھ ہماری شاعری میں فارسی کی تمام شعری علامات بھی داخل ہو گئیں۔ اردو میں ان علامات کی منتقلی کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ ابتدائی اردو شعرا فارسی میں بھی شاعری کرتے تھے اس لیے انھیں ان علامات کو روایتی یا جدید تلازموں کے ساتھ اردو میں منتقل کرنے میں کوئی خاص دشواری نہیں ہوئی۔ فارسی کا تتبع کرتے ہوئے ابتدائی اردو شعرا نے ان علامتوں کے روایتی اور جدید استعمال سے ان میں وسیع مفاہیم پیدا کیے۔ ابتدائی اردو شاعری میں چونکہ فارسی علامتیں اپنی موجودہ معنویت کے اعتبار سے ناکافی تھیں اس لیے نئی علامتوں کی تخلیق کے بجائے انھیں موجودہ علامتوں میں توسیع کرنا پڑی۔ مستعار علامتوں کے نئے نئے تلازمات اور مناسبات تلاش کیے گئے۔ ان تلازمات و مناسبات نے ایک طرف مستعار علامتوں کے معنوی امکانات کی توسیع کی اور دوسری طرف شاعرانہ حدود کی۔ یہی وجہ ہے کہ اسلوبیاتی اور موضوعاتی یکتائی کے باوجود اردو شاعری معنی و مفہوم کے اعتبار سے فارسی شاعری سے بہت مختلف ہو گئی۔

۵
فارسی روایت سے انحراف اور اس کی توسیع

اردو شاعری نے ابتدا ہی سے فارسی کے نقشِ قدم پر چلنا شروع کر دیا تھا اور فارسی شاعری سے جو علامتی نظام اس کو ورثے میں ملا تھا وہ اس کی ضروریات کے لیے بہت کافی تھا۔ اس صورت میں ہندستان کی مقامی علامتوں کو شاعری میں جگہ ملنا مشکل تھی۔ لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ ابتدا ہی میں جب دکن شاعری کا مرکز تھا، غزل کے ہندستانی خدوخال نمایاں ہونے لگے تھے۔ دکنی شاعروں کے یہاں غزل کا رشتہ ایک طرف فارسی سے استوار تھا، دوسری طرف ہندستان کے قدیم شعری روایات سے۔ بقول محمد حسین آزاد:

"ولی وغیرہ متقدمین کے کلاموں میں ایسی (فارسی) ترکیبیں بہت ہیں بلکہ آدھے آدھے اور سارے سارے مصرعے فارسی کے ہیں ۔۔۔۔ علیٰ ہٰذا القیاس بھاشا کے الفاظ اور ترکیبیں بھی زیادہ ہیں اور اس طرح ہیں کہ آج لوگوں کو فصیح نہیں معلوم ہوتیں۔"[1]

اگر دکن کو مرکزیت حاصل رہتی تو اردو غزل کا علامتی نظام یقیناً فارسی سے بہت مختلف ہوتا۔ لیکن شمالی ہند کو مرکزیت حاصل ہو جانے کی وجہ کر انحراف اور توسیع کا یہ سلسلہ جس رفتار سے بڑھ سکتا تھا

[1] آبِ حیات ص ۳۹

اس میں بہت کمی آ گئی۔ اگرچہ شمالی ہند کے شعرا نے بھی ہندستانی فضا سے چشم پوشی نہیں کی لیکن ہندستانی عناصر سب سے پہلے دکنی شعرا کے یہاں نمایاں ہوئے اور سب سے پہلے انھوں نے ہی اپنی شاعری میں ہندستانی مزاج اور ماحول کی عکاسی شروع کی۔ شمالی ہند کے اولین شعرا مثلاً آبرو، فائز اور حاتم وغیرہ کے یہاں بھی غزل کے ہندستانی عناصر کثرت سے موجود ہیں۔ لیکن ان شعرا کے بعد مقامی خدوخال غزل سے غائب ہوتے گئے۔ ممکن ہے شمالی ہند کے ابتدائی اردو شعرا کے یہاں یہ عناصر دکن سے منتقل ہوئے ہوں یا وہ اپنے ذاتی رجحان و میلان کی بنا پر مقامی تہذیب و روایت کی طرف مائل ہوئے ہوں اور فارسی کے شدید غلبے کی وجہ کر یہ میلان رفتہ رفتہ ختم ہو گیا۔ بہرحال دکنی شعرا نے اپنے کلام میں ہندستان کی جس قدیم شعری روایت کو جگہ دی تھی وہ تہذیبی اور ثقافتی اعتبار سے انتہائی اہم اور کارآمد تھی۔ اس عظیم شعری روایت کے انقطاع اور تعطل کی وجہ کر ادبی و شعری سطح پر ہمارے رشتے اپنی زمین اور فضا سے منقطع ہو گئے اور ہمارا شعری نظام بہت سے ایسے بدیسی عناصر کا نمائندہ بن گیا جن کا ہم نے کبھی مشاہدہ بھی نہیں کیا تھا۔ فارسی روایت کے اس شدید اثر و نفوذ کا نتیجہ یہ ہوا کہ بھاشا میں جو خیالات استعمال ہوتے تھے اور جو اس ملک کے حالات کے مطابق تھے، اس حد تک غائب ہو گئے کہ کوئل کی صدا اور چنبیلی کی خوشبو کو لوگ بھول گئے اور صرف گل و بلبل کی توصیف ہونے لگی جو ہندستان میں معدوم ہے۔

شاعری کا مرکز شمالی ہند منتقل ہونے کے بعد اگر دکنی شعرا کی بنا کردہ مقامی شعری روایت کو برقرار رکھا جاتا تو مقامی علامتوں

کا وافر ذخیرہ فراہم ہو سکتا تھا۔ گل و بلبل اور بہار وغیرہ کے مقابلے
میں کوئل پپیہا، برسات اور بسنت میں علامتی قوت موجود تھی اور ان
الفاظ کے استعمال سے ایک علاحدہ اور منفرد علامتی نظام قائم ہو سکتا
تھا۔ لیکن فارسی کے زبردست نفوذ کی بنا پر اپنی زمین سے ہمارے رشتے
اس حد تک استوار نہیں ہو سکے کہ ہمارا اپنا علامتی اور شعری نظام
وجود میں آتا۔ اردو کے بعض الفاظ مثلاً برگد اور جنگل وغیرہ فارسی
کے مقابلے میں کہیں زیادہ علامتی قوت کے حامل ہیں۔ فارسی کی تقلید
اور ہمسری کی وجہ سے یہ الفاظ فقط دکنی (اور شمالی ہند کی ابتدائی
اردو شاعری) میں تشبیہی اور استعاراتی پیرایوں کی حد تک محدود رہے
اور اپنی کثیر المعنویت کے باوجود انھیں بھرپور علامت بننے کا موقع نہیں
مل سکا۔ مقامی عناصر سے انحراف کے عمل نے جہاں ایک طرف ہمیں اپنے
شعری نظام سے محروم کر دیا وہاں دوسری طرف ہم اپنے عظیم اساطیری
ورثے کی اہمیت بھی فراموش کر بیٹھے اور ہماری ہزاروں برس پرانی
تہذیب اور ثقافت کے نشانات پس منظر میں چلے گئے۔ علاقائی اور
جغرافیائی سطح پر علامت کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ وہ اپنے ثقافتی اور
تہذیبی تناظر کی آئینہ دار ہوتی ہے۔ آزاد کے خیال میں:

"ہر ملک میں جو رنگ رنگ کی اشیا، مختلف
اجناس اور مخلوقات ہیں وہ حقیقت میں مختلف
کیفیتیں ہیں کہ اس سرزمین کی طبیعت یا مزاج نے
باہر نکالی ہیں۔ اسی طرح ہر ملک کی زبان ایک
سرزمین ہے کہ بیان کو وہیں کے اجناس واشیا

کے استعاروں میں جلوہ دیتی ہے ....
حاصل کلام یہ ہے کہ ملک کا شاعر جو اپنی تشبیہیں اور
استعارے کام میں لاتا ہے اسے اس کا قصداً ارادہ نہ
سمجھو بلکہ اشیا وہاں کی جو ہر دم سامنے رہتی ہیں،
مجبور کرتی ہیں کہ ہم ہی کو کام میں لا اور ہم ہی میں مطالب
ادا کر اور وہ (شاعر) بھی جانتا ہے کہ اسی طرح اپنے
مطلب پر جلد کامیاب ہوگا کیونکہ اشیائے موجودہ
کے پیرائے میں جو باتیں ادا کی جاتی ہیں، سننے والے
کے دلوں پر فوراً اثر کرتی ہیں۔" [۱]

اردو شاعری کی تاریخ میں یہ ایک المیہ ہے کہ ہماری لفظیات تمام مفاہیم
کی حامل ہونے کے باوجود مستعار نظام کی تابع ہو گئی اور ہم ایسی
علامات میں اپنے خیالات و محسوسات کا اظہار کرتے رہے جو "فارس
اور ترکستان کے ملکوں سے طبعی اور ذاتی تعلق رکھتی ہیں"۔ [۲] ظاہر ہے کہ
کہ یہ مستعار علامتیں ہماری زمین اور فضا کی نمائندگی نہیں کرتیں۔ اس
کے برعکس جب ہم ابتدائی اردو شاعری میں مستعمل ہندی عناصر کا مطالعہ
کرتے ہیں تو ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ یہ الفاظ بہ لحاظِ ثقافت اسی طرح
علامتی معانی کے حامل ہیں جس طرح فارسی کی مستعار علامتیں۔ اب
آپ ہندستانی عناصر پر مشتمل یہ اشعار ملاحظہ کیجیے۔ ان اشعار میں آپ کو
خالص علامتی پیرائے نظر نہیں آئیں گے اور ان علامتی پیرایوں کی نشاندہی

---

۱ سخندانِ فارس۔ صفحہ ۱۴۹

۲ آبِ حیات۔ صفحہ ۲

ہمارا مقصد بھی نہیں ہے۔ اس لیے کہ ان اشعار کے انتخاب میں ہم نے
علامتی پیرایوں سے زیادہ علامتی عناصر کو اہمیت دی ہے تاکہ غزل کے
مقامی خد و خال زیادہ سے زیادہ نمایاں ہوسکیں:

قلی قطب شاہ

سب مالی نچھل نیر پلا جھور رہے تھے
یک تل میں ہر یک پھول ہوا نور ستارا

پھول و پھل کھیت ہمارے کوں لگے ہیں سر تھے
نین و دل بحث اپس آپ میں کرتے ہیں بجا

چتا ہو عشق کے جنگل میں بیٹھا ہے دری لے کر
لیا ہے جھانپ سوں آہو نمن دل منج ایانی کا

طبیباں کریں منج کوں بالی سوں دارو
کہ بالی ہیں موہن، ہے بالا کا حاجت

سب عاشقاں تجھ عشق میں جوں پھول بن تارے چھبیں
حوراں، پپیہے، کویلاں تج شوق تھے گاویں لبت

اناس آمن کا بات باندھے ہیں سب
نزاکت جبیل جبلبلی نین نار

نج مکھ کمل پہ پھرتا ہے بھنورا ہو کر اکاس
دیوے پہ جوں پتنگ پھرے بے خبر اکاس

کہکتا ہے تن پنجرے میں جیوں کبوتر
کھٹکنا ترا صبح کا ہوگا دل کش

ترا کنٹھ ٹن کویلاں پایں حظ
ترا تنگ دھن دیکھ کلیاں پایں حظ

ہمارے پھول کے جھاڑاں کوں پھول پھل لاگے
ثواب ہے تجھے مالی اوڑا جو جھاڑ تھے زاغ

سکی آ ٹھل اچھالیں ہور ٹیں مدنیہہ ساغر میں
سورج کی کھول کر کھڑکی نیں نو طرح انبر میں

ولی

کفر کوں توڑ دل سوں دل میں رکھ کر نیتِ خالص
ہوا ہے رام بن حسرت سوں جا چھمن سو رام اس کا

جیوں شمع گل بڑیں گے شرمندگی سوں گل رو
جس انجمن میں حاضر گوبند لال ہوگا

مدت تلک جنگل میں دیوانہ ہو پھرا میں
آخر کو وہ پری رو میری نظر نہ آیا

جودھا جگت کے کیوں نہ ڈریں تجھ سوں اے صنم
ترکش میں تجھ نین کے ہیں ارجن کے بان آج

اگر جل میں جل کر کنول خاک ہو
نہ پہنچے ترے پاؤں کی گرد کوں

ترے مکھ کا دوانا ہو چمن میں
گیا ہے پھول چمپا بھول مالی

کوچۂ یار عین کاسی ہے
جوگیِ دل وہاں کا باسی ہے

اے صنم تجھ جبیں اُپر یہ خال
ہندوے ہردوار باسی ہے

کشن کی گوپیاں کی نہیں ہے یہ نسل
رہیں سب گوپیاں وہ نقل یہ اصل

اس کے خط و خال سے پوچھو خبر
بوجھتا ہندو ہے باتاں بید کی

لیلاوتی تو خواب میں پائی ہے منتہی
ہر شب تری زلف سوں مطوّل کی بحث تھی

دل کو شادی ہے کیوں نہ باجے آج
ہر طرف جگ میں تال اور مندل

پی کو دیکھا نہیں ہوں اس نوبت
دل مرا اس سبب سوں جھانجھ میں ہے

ترے غم سوں تپتی ہے چھاتی مری
ہوے اشک سوں دو نین نربدا

گنگا رواں کیا ہوں اپس کے نین ستی
آ اے صنم شتاب ہے روزِ نہان آج

زلف تیری ہے موج جمنا کی
پاس تل اس کے جوں سنیاسی ہے

اس رین اندھیری میں مت بھول پڑوں تس سوں
ٹک پاؤں کے بچھوؤں کی آواز سناتی جا

تری زلفاں کے حلقے میں دے یوں نقشِ رُخ روشن
کہ جیسے ہند کے بھیتر لگے دیوے دوالی میں

کرتا ہوں جاں سپاری کتھّی میں ہاتھ جس کے
کرنے کوں دل کا چونا آتا ہے پان کھا کر

سراج

ہے کہاں چہرۂ زردی والا
چشمِ بلبل کی بکھتری والا

مشتاق نہوں تجھ لب کی فصاحت کا ولیکن
رانجھا کے نصیبوں میں کہاں ہیر کی آواز

نہیں ہے بیحجابِ بے خودی کے دشت میں وحشت مری
جس نے میرا من ہرا وو مہرن آیا نہیں

حسن کے لشکر کے راوت ہیں دو چشم
زلف و لب شنجوں کا تھا بو بولناں

ہماری دل لی دکھ نگری کے راجہ رام چندر ہو
نین راون ہیں ارجن بان پلکیں بھنوں دھنک بھیم کی

چمن میں عازمِ ہولی ہے وو بسنتی پوش
ہوا ہے غنچۂ لالہ گلال کا شیشہ

تھرتھراتا ہے ہر سحر سورج
دیکھ تجھ چہرۂ زردی کی طرح

پھلیتا رنگا ہے سُرخ شہیدوں کے خون میں
سر پر سجا ہے پھرائے بلدار بے دریغ

موہن ہوا ہے سبز بدن سرے پاؤں لگ
دستا ہے مجھ کو سروِ چمن سرے پاؤں لگ

ابرو

ہر ایک بن ہے ہندوستاں کا معشوق
بجا ہے نام کر بالم رکھا ہے کھیروں کا

تمہارا قدرتی ہے حسن آرائش کی کیا حاجت
نہیں محتاج یہ باغِ سراسر سبزالی کا

خوش یوں قدِ خم شیخ کا ہے معتقداں کو
جوں کشن کو کبجا کا لگے کوب پیارا

اندھیری رات میں مجنوں کو جنگل بیچ کیا ڈر ہے
پپیہا کو کلاں کیوں مل کے دے ہیں ہر گھڑی پہرا

جو کھیل ہو سو ڈھول بجا کھیل عشق کا
منصور دیکھ بانس پہ چڑھنے سے کب ہٹا

اگن میں جل کے طوطی لال ہو جا
جبھی ٹک گرم ہو بولے وہ شیاما

چھاوے جنونِ دل پر جب بن پڑے ہے بنگلا
گھر چھوڑ بھاگتا ہوں یاد آوتا ہے جنگلا

ٹیسو کے پھول دشنۂ خونی ہوئے اسے
برہن کے جی کوں ہے یہ کسائی بسنت رُت
گائے ہنڈول آج کلاونت ہنس ہنس
ہر تان بیچ لیا کے جھلائی بسنت رُت

مارا ہے جوشِ رنگِ خزاں نے بہار کا لائی ہے حسن و عشق کو باہم ملا بسنت

ٹیسو کے پھول نئیں ہیں دہکتے ہیں کوئلے
آئی جنوں میں آگ برہ کی لگا بسنت

عاشق بہار دیکھ کے موسم کی مر گیا
کوئل کے منھ سیں بن میں پڑھے مرثیا بہت

مرا اے ماہ رو کیوں خون اپنے سر چڑھاتے ہو
رکت چندن کا یہ کس واسطے ٹیکہ لگاتے ہو

برہن کے نین رو رو جوگی برن ہوئے ہیں
کاجر بھبھوت ، انجو مالا پلک جٹا ہے

حاتم

ابر کوں دیکھ کر پپیہا آج
برہ (کی) فوج کا ہوا ہے نقیب

دوست دشمن کا دوست کا دشمن
ہے ترے گاتو کی انوکھی ریت

چنپا کلی نہیں ہے چنبیلی کی تجھ گلے
دیکھوں ہوں تجھ گلے میں سمن کی عجب بہار

راوت نین تمن کے بتے گریں ہیں آج
چھینکے ہیں عاشقاں کے دلوں پر نگ کے پھول

پھبوں کس جھاڑ بوٹی میں بچوڑ شمشیر ابر کی
ذری فرصت کر تر و رہنی نے سراو پر چڑیاں

پھینٹہ لعل ترے سر پے دو سر پیچ زری
پگ سر مین جوتا ہے بٹے دار کہاں جاتا ہے

پہن کر بر میں نپٹ تنگ بسنتی جاماں
ملک گیری کے زمین دار کہاں جاتا ہے

وَلے خوش نین بھنواں کی کماناں چڑھائے کر
مژگاں کے تیر جوڑ کر تانے کدھر گئے

یہ اشعار ہندستانی تہذیب اور شعور کی نمائندگی کرتے ہیں اور ان میں مستعمل الفاظ پوری طرح علامت بننے کے قابل ہیں۔ ان الفاظ سے ایک باقاعدہ علامتی نظام کی تشکیل ہو سکتی ہے۔

ہندستانی دیو مالا دوسری اساطیر سے کسی طرح کم مایہ نہیں۔ اس دیو مالا میں بے پناہ علامتی ذخیرہ موجود ہے۔ دوسری طرف ہماری زمین کے مظاہر میں بھی بہ اعتبارِ علامت اتنے طاقتور عناصر موجود ہیں کہ یہ ہر طرح کے جذبات و محسوسات کو بالواسطہ پیرائے میں ادا کرنے

کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ اوپر کے اشعار میں پھل، پھول، شجر، پرند، کھیت، جنگل، موسم، لباس، تہوار، سب ہندستانی ہیں اور ہماری تہذیب کے آئینہ دار۔ یہاں معشوق کے کنول کے سے مکھ پر بھنورا گھومتا ہے اور معشوق کو دیکھ کر کوئلیں، پپیہے اور مور نغمہ سرا ہیں۔ جگت کے جودھا معشوق سے خوف زدہ ہیں اس لیے کہ اس کی آنکھوں میں ارجن کے بان ہیں۔ اس کے ہونٹوں میں ہیر کی سی فصاحت ہے آنکھیں حسن کے لشکر کے راوت ہیں۔ اس کا مونہہ دیکھ کر مالی چمپا کو بھول گیا ہے۔ کبھی اس کے مونہہ پر سُرخ بلدار پھینٹا ہے اور پاؤں میں بٹے دار جوتا۔ کبھی وہ سر سے پیر تک سبز ہے اور کبھی بسنتی پوش آنکھوں میں کاجل، کان میں بالا، گلے میں زنّار اور ہونٹوں پر پان کا رنگ۔ اس کی زلف جمنا کی موج ہے اور اس کے چہرے کا تل ایک سنیاسی ہے۔ اپنی اس چھب کے ساتھ وہ عاشق کا خون کر کے رکت چندن (صندلِ سرخ) کا ٹیکا لگاتا ہے۔

اب عاشق کا حال دیکھیے: معشوق کے غم میں کبھی آنکھوں سے "گنگا" بہہ رہی ہے اور کبھی "نربدا"۔ برہن کے نین روتے روتے جوگی برن ہو گئے ہیں، اس کی آنکھوں کا کاجل بھبوت، انجھو مالا اور پلکیں جٹا ہو گئی ہیں۔ بسنت رت میں ٹیسو کے پھول اس کے لیے کبھی دشنۂ خونی اور کبھی کوئلے کی طرح دہک کر عاشق کے جنون میں برہ کی آگ لگا رہے ہیں ابر اٹھتا ہے تو پپیہا بھی برہ کی فوج کا نقیب بن جاتا ہے۔

اور اب ان منظروں کو بھی ملاحظہ کیجیے:

باغوں میں چمپا اور چنبیلی کے پھول کھلے ہوئے ہیں، چاروں طرف کھیت لہلہا رہے ہیں۔ بسنت رت میں کلاونت ہنڈول گا رہے ہیں۔۔

آموں کے موسم میں کوئلیں کوک رہی ہیں۔ اور برسات کے موسم میں مور ناچ رہے ہیں پپیہوں کی پکار برہنوں کو پیا کی یاد دلا رہی ہے۔

دوسری طرف جوگی، بیراگی اور سنیاسی ہیں جو تپ اور جوگ سادھے بیٹھے ہیں اور صوفیا کی طرح بھگتی میں لین ہیں۔

یہ تمام موضوعات قومی اور مذہبی خصوصیات کو پیش کرتے ہیں۔ یہاں "شمشاد"، "نرگس، سنبل، بنفشہ، موئے کمر، قدِ سرو وغیرہ کا حسن، مجنوں فرہاد، بلبل، قمری، فانوس کا برقع، غازہ اور گلگونہ، مانی و بہزاد کی مصوری، رستم و اسفندیار کی بہادری، زحل کی نحوست، سہیل کی رنگ افشانی، مشاہیرِ فارس و یونان اور عرب کے قصے، راہ ہفتخواں، کوہ الوند، کوہِ بے ستون، جوئے شیر، قصرِ شیریں، جیحوں سیحوں وغیرہ، کچھ بھی نہیں ہے۔ اس کے برخلاف گل و بلبل اور سرو قمری کے مقابلے میں آم اور کوئل، اور کنول اور بھنورے ہیں۔ اور ان تلازموں میں بھی وہی علامتی قوت اور ویسی ہی معنی خیزی ہے جیسی فارسی تلازموں میں۔ کوئل آم کے پیڑ پر کوکتی اور چہکتی ہے۔ اس کی مہین اور شیریں آواز اسی طرح آتشِ عشق کو بھڑکاتی ہے جس طرح بلبل کی آواز۔ اپنی ہیئت میں وہ سیاہ ہے اور اس کی سیاہی عاشق کی علامت کے ساتھ دوسرے علامتی معانی بھی پیدا کر سکتی ہے۔ اس طرح کنول اپنے حسن کی بنا پر جہاں معشوق کی علامت بنتا ہے وہاں تقدس کی علامت بھی ہے۔ سنبل و سمن اور نسرین و نسترن کے مقابلے میں یہاں چمپا، چنبیلی، کنول، ٹیسو، مولسری، گیندا، ہارسنگھار اور کنیر وغیرہ موجود ہیں۔ وہاں سرو و شمشاد ہیں۔ یہاں برگد، ببول، نیم، لاجونتی، ڈھاک

ساکھو، پیپل، آم اور امربیل وغیرہ ہیں اور یہ شجر اپنی ہیئت اور انفرادی خصوصیت کی بنا پر ایرانی اشجار سے کہیں زیادہ معنویت رکھتا ہے۔ جیحوں سیحوں اور نیل و فرات کے مقابل گنگا، جمنا، گھاگھرا، تاپتی اور نربدا ہیں۔ اور ان دریاؤں کی بھی مختلف صفتیں ہیں۔ اور بہ اعتبارِ صفت ہر دریا مختلف علامتی مفاہیم کا حامل ہے۔ وہاں کعبہ اور کلیسا ہیں یہاں ہردوار اور کاشی ہیں۔ وہاں غازہ و گلگونہ ہے یہاں چہرۂ سرخ اور پسینۂ لعل۔ رستم و اسفندیار کا موازنہ یہاں ارجن اور بھیم سے ہو سکتا ہے۔ لیلےٰ مجنوں اور شیریں فرہاد کا بدل یہاں کرشن کبجا، ہیر رانجھا اور سسی پنوں ہیں۔ جس طرح مجنوں لیلےٰ کی سیاہی پر عاشق تھا اسی طرح کرشن کو کبجا کا کوب پیارا تھا۔

وہاں موسم بہار ہے یہاں برسات اور بسنت۔ برسات میں گھٹائیں اٹھتی اور برستی ہیں۔ بھیگے ہوئے پیڑوں پر کوئلیں اور پپیہے اسی طرح نواسنجیاں کرتے ہیں جس طرح بلبلِ ہزار داستان۔ میدان پانی سے بھرے اور کھیت سرسبز و شاداب۔ بسنت میں ٹیسو کے پھول کھلتے اور ہولی کے رنگ اڑتے ہیں۔ لوگ بسنتی جامے پہنتے اور ایک دوسرے پر گلال چھڑکتے ہیں۔

بسنت اور برسات کے ساتھ تمام ایسے تلازمے موجود ہیں جو علامتی مفاہیم پر پوری طرح منطبق ہوتے ہیں۔

اسی طرح اساطیری ورثے میں رام، سیتا، لچھمن، راون، ارجن، بھیم، کرشن اور گوپیاں وغیرہ ہیں اور ان سے متعلق ہزاروں ایسے وقوعے ہیں جو فارسی اساطیر سے کسی صورت میں کمتر علامتی عناصر

نہیں رکھتے ہیں۔

مندرجہ بالا اشعار میں یہ عناصر جس بڑے پیمانے پر استعمال ہوئے ہیں ان سے صاف پتہ چلتا ہے کہ دکن اردو شاعری کے ایک الگ مزاج اور شعور کی تشکیل کر رہا تھا اور اگر شاعری کا یہ تشکیلی عمل دکن میں جاری رہتا تو آج اردو شاعری کا شعری نظام بالکل مختلف ہوتا۔ ہندی عناصر پر مشتمل علامتی عناصر کا یہ وافر ذخیرہ یقیناً ایک ایسے علامتی نظام کو وجود میں لاتا جو مفاہیم کے اعتبار سے فارسی کے علامتی نظام سے زیادہ مستحکم اور بامعنی ہوتا۔ لیکن شاعری کا مرکز شمالی ہند منتقل ہو جانے کے بعد فارسی روایت سے انحراف اور مقامی عناصر کی توسیع کے اس عمل میں کمی آگئی۔ حالانکہ شمالی ہند کے شعرا آبرو، حاتم اور فائز وغیرہ نے بھی ان ہندستانی عناصر کو بہت زیادہ رواج دیا لیکن فارسی کے شدید غلبے کی بنا پر شمالی ہند میں یہ مقامی میلان زیادہ دنوں تک برقرار نہ رہ سکا۔ پھر بھی مابعد کے شعرا میں یہ عناصر کہیں کہیں ضرور مل جاتے ہیں جس سے اس بات کی توثیق بھی ہوتی ہے کہ مابعد کے شعرا میں بھی یہ عناصر شعری اور علامتی حیثیت سے مقبول رہے۔ ذیل کے اشعار ملاحظہ ہوں:

میری تربت پر لگایا نسیم کا اس نے درخت
بعد مرنے کے مری توقیر آدھی رہ گئی

دے دن گئے کہ آنکھیں دریا سی بہتیاں تھیں
سوکھا پڑا ہے اب تو مدت سے یہ دوآبا — میر

زلفوں کی درہمی نے برہم جہان مارا
تیری نگہ نے ظالم ارجن کا بان مارا

صحرا کو بھی نہ پایا بغض و حسد سے خالی
کیا کیا جلا ہے ساکھو پھولا جو ڈھاک بن میں
— آتش

جنوں پسند مجھے چھاؤں ہے ببولوں کی
عجب بہار ہے ان زرد زرد پھولوں کی
— ناسخ

پاؤں میں کانٹے چبھے ہیں جا کے اب ڈھونڈوں کہاں
بیریوں میں بھی مرا نازک بدن ملتا نہیں
— امانت

مابعد کے شعرا میں ہندستانی عناصر کا یہ استعمال کسی باقاعدہ رجحان کے ماتحت نہیں ہے اس لیے کہ شعری سطح پر یہ الفاظ تقریباً متروک ہو چکے تھے لیکن ہماری تہذیب و معاشرت میں بہر حال رچے ہوئے تھے اور اپنی مختلف معنوی خوبیوں کی بنا پر کبھی کبھی ان کا استعمال ناگزیر ہو جاتا۔ اس ناگزیریت کو آزاد کا یہ قول مزید مستحکم کرتا ہے کہ:

"اشیا ...... جو ہر دم سامنے رہتی ہیں، مجبور کرتی ہیں کہ ہم ہی کو کام میں لا اور ہم ہی میں مطالب ادا کر۔"

اس قول کی روشنی میں ابتدائی اردو شعرا نے ابتداءً مقامی

عناصر کو حتی الوسع رواج دینے کی کوشش کی لیکن فارسی روایت کے متوازی رجحان نے خود دکن میں اس کوشش کو پوری طرح بارآور نہیں ہونے دیا۔ ابتدائی اردو شعرا کے کلام سے جہاں ایک طرف فارسی روایت سے انحراف کا پتہ چلتا ہے وہیں دوسری طرف فارسی روایت کی توسیع بھی نظر آتی ہے۔ شاعری کا مرکز شمالی ہند منتقل ہونے سے پہلے ہی فارسی روایت سے انحراف کے ساتھ ساتھ اس کی توسیع کا یہ عمل دکن میں شروع ہو چکا تھا اور ہند۔ فارسی شعرا کے اثر و نفوذ سے یہ روایت ہندستانی روایت سے زیادہ آگے بڑھ چکی تھی۔ شعری روایت کے ان متوازی رجحانات میں فارسی روایت کے غالب میلان نے شمالی ہند پہنچ کر (آبرو اور حاتم کے بعد) ایک منظم اور مستحکم نظام کی شکل اختیار کر لی۔

باب سوم میں ہم فارسی روایت سے استفادہ اور اس کے حدود پر بحث کر آئے ہیں اب فارسی روایت میں توسیع کی چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

رشتے سیں موجِ گل کے ہوائے بہار میں
سب بلبلوں کا چاک گریباں رفو ہوا

بہار جوش میں ہے رشتۂ رگِ گل سیں
ہوا ہے چاک گریبانِ عندلیب رفو

—— سراج

ان اشعار میں گل و بلبل کے تلازموں کا استعمال فارسی روایت سے مختلف ہے۔ 'رشتۂ رگِ گل' اور 'رشتۂ موجِ گل' سے بلبلوں کا چاک گریباں رفو ہونے کی روایت سبکِ ہندی کے شعرا کے یہاں تو ملتی ہے

لیکن ایرانی شعرا کے یہاں بالعموم نظر نہیں آتی۔ سبکِ ہندی کے شعرا نے ان تلازموں کے مختلف استعمالات سے مفاہیم میں بڑے نکتے اور باریکیاں پیدا کی ہیں۔

بظاہر شعر کا مفہوم یہ ہے کہ موسمِ بہار میں گلوں کی فراوانی ہے اور (فراقِ گل سے مغموم) بلبلیں انھیں دیکھ کر مسرور و شادماں ہوتی ہیں لیکن اس مفہوم کو پیچ دے کر اس طرح ادا کیا ہے کہ ہوائے بہار میں موجِ گل کے تاگے سے بلبلوں کا چاک گریباں (جو فراقِ گل کی وجہ سے چاک ہوا) رفو ہوا ہے۔

اس شعر میں اپنی محرومی اور بدنصیبی کے احساس کا اظہار ہے کہ جو موسم ہمارے لیے موسمِ جنون ہے وہی موسم بلبلوں کے جنون کو ختم کرنے کا موسم ہے۔

موجِ گل نعمتوں اور فراوانیوں کی علامت ہے۔ ہوائے بہار سے مراعات و نوازشات کی طرف ذہن منتقل ہوتا ہے اور بلبلیں مطمئن اور متموّل افراد کی علامت ہیں۔

اور یہ اشعار بھی دیکھیے:

شبِ ہجراں میں اے سراج مجھے
اشک ہے شمع اور پلک گل گیر

—— سراج

شمع تیری بزم میں جب وقت ہوئے جلوہ گر
ماہ نو لاوے اپس کوں کر کے گل گیرِ طلا

—— ولی

تشبیہوں اور استعاروں میں یہ معنی آفرینیاں ہند۔ فارسی شعرا کے اثر و
نفوذ کا نتیجہ ہیں عجمی شاعری بھی مختلف حقایق و مظاہر میں مماثلت کی
تلاش اور اس کی وضاحت سے بھری پڑی ہے لیکن سبکِ ہندی کے
شعرا نے اپنی پیچیدہ بیانی اور مشکل پسندی سے مماثل حقیقتوں کی وضاحت
کے لیے تشبیہوں اور استعاروں میں اپنی نکتہ آفرینیوں کے ذریعے معنی
در معنی کی جو کیفیت پیدا کی ہے وہ ایرانی شعراء سے بالکل مختلف اور ممتاز
ہے۔

ایرانی شاعری میں گل و بلبل کی طرح شمع و پروانہ کے بھی روایتی
اور متعین مفاہیم (عاشق و معشوق) تھے لیکن ہند۔ فارسی شاعروں نے شمع و
پروانہ کو بھی ان متعین مفاہیم کے دائرے سے نکال کر کثیر المعنویت عطا
کی۔ یہ کثیر المعنویت ہند۔ ایرانی شعرا کے ذریعے شمع و پروانہ کے تلازموں
کو نئے معنی پہنانے اور کچھ نئے اور جدید تلازموں کے اضافے کی وجہ
سے پیدا ہوئی۔

اب سراج کے شعر کو لیجیے:

شبِ ہجراں میں ہے سراج مجھے
اشک ہے شمع اور پلک گل گیر

اشک اور شمع میں ہیتی اور معنوی تناسب ہے اس لیے کہ اشک شمع
کے پگھلتے ہوئے موم سے مشابہ ہے کہ وہ بھی آنسو ہی کی شکل میں قطرہ
قطرہ ٹپکتا ہے اور اشک اور شمع دونوں سوز و گداز کا مظہر ہیں۔ گل گیر
شمع کو غیر معتدل طور پر جلنے سے روکتا ہے یعنی اگر گل گیر سے شمع کی لو نہ کاٹی
جائے تو اس کی لو اپنی بے اعتدالی سے پوری شمع کو بہت جلد ختم

کر دے اس طرح گل گیر ایک cotrolling factor ہے
جو شمع کی لَو کو معتدل کرتی ہے۔ پلک بھی آنسوؤں کے باران کو
روکتی ہے۔ اگر پلک آنسوؤں کے سیلاب کو نہ روکے تو اشک افشانی
سارے جسم کو گھلا دے۔

مفہوم یہ ہوا کہ شبِ ہجراں میں پلک گل گیر کی طرح وفورِ اشک
کو روکے ہوئے ہے اگر پلک نہ ہو تو (وفورِ اشک سے) سارا جسم
اسی طرح گھل جائے جس طرح گل گیر کے بغیر شمع بہت جلد گھل جاتی ہے۔

اس طرح فارسی روایت کی شعری اور علامتی توسیع میں ابتدائی
اردو شعرا کسی طرح پیچھے نہیں رہے۔ آئینے کے معانی و مفاہیم پر بھی ہم
تفصیلی بحث پچھلے ابواب میں کر چکے ہیں۔ غرضیکہ اردو شعرا نے مستعار
شعری نظام میں لفظی اور معنوی سطح پر طرح طرح کی جدتیں پیدا کیں
اور اس نظام کو خالص فارسی نظام سے قدرے مختلف کر دیا۔ شمالی
ہند میں آبرو، حاتم، اور فائز کے یہاں بھی متوازی میلانات تھے لیکن
یہاں فارسی آمیزی کا رجحان نسبتاً زیادہ تھا اور خان آرزو وغیرہ
نے اس میلان کو ایسی جلا بخشی کہ اس کے سامنے مقامی روایت دب
گئی اور پھر فارسی عناصر پر مشتمل ایک مستحکم علامتی نظام کی تشکیل ہوئی
اور غزل اردو کی نمائندہ صنفِ سخن قرار پا گئی۔

ہیتی اعتبار سے غزل چونکہ محض لطافت و نفاست کی حامل ہے اس
لیے غزل ہی کی زبان میں تراش خراش کا عمل زیادہ وسیع پیمانہ پر شروع
ہوا۔ لسانی اعتبار سے قطع و برید اور ردّ و قبول کا یہ عمل دراصل دوہرا
عمل تھا۔ پہلے شعری اور نثری زبان میں ما بہ الامتیاز عناصر کی نشاندہی

لی گئی اور پھر شاعری میں مستعمل ہونے والے الفاظ کی حد بندی۔ اس لیے کہ شاعری میں استعمال ہونے والا ہر لفظ غزل کی زبان کے لیے مناسب نہیں سمجھا گیا۔ ہیئتی اور صنفی اعتبار سے غزل کے مزاج کے مطابق لہجے کی شائستگی اور شگفتگی قائم رکھنے کے لیے غنائی اور مترنم الفاظ کی جستجو نے غزل کو غیر تخلیقی اور غیر فصیح الفاظ سے تقریباً پاک کر دیا۔ زبان کے اس دوہرے انتخاب نے جہاں ایک طرف غزل کی زبان کو دوسری اصنافِ سخن کے مقابلے میں اعتبار و استناد عطا کیا وہاں دوسری طرف زبان کے ذخیرے سے الفاظ کے مسلسل خروج نے اسے محدود کر دیا۔ ابتدائی اردو شعرا کے یہاں زبان کا دائرہ بہت وسیع تھا اور فصیح و غیر فصیح کی تمیز کے بغیر ان کے یہاں بڑے پیمانے پر اختیار و قبول کا عمل جاری تھا لیکن مابعد کے شعرا نے نزاکتِ بیان کی دھن میں لفظ الفاظ کے اخراج پر زور دیا۔ چھٹائی اور صفائی کے اس عمل میں زبان سے ہندستانی عناصر کا توازن و تناسب بتدریج ختم ہو گیا اور ناسخ وغیرہ تک پہنچتے پہنچتے زبان کا دائرہ بہت تنگ ہو گیا اس طرح ہندستانی علامتیں بھی زبان سے خارج ہو گئیں اور اب اردو شعرا نے فارسی الفاظ و علامات کے ذریعے نئے سرے سے اردو غزل کی ترتیب و تزئین شروع کی۔

۶

اردو کے چند نمائندہ شاعروں کا تصوّرِ علامت

کی تھی اور پھر شاعری میں مستعمل ہونے والے الفاظ کی حد بندی۔ اس لیے کہ شاعری میں استعمال ہونے والا ہر لفظ غزل کی زبان کے لیے مناسب نہیں سمجھا گیا۔ ہیتی اور صنفی اعتبار سے غزل کے مزاج کے مطابق لہجے کی شائستگی اور شگفتگی قائم رکھنے کے لیے غنائی اور مترنم الفاظ کی جستجو نے غزل کو غیر تخلیقی اور غیر فصیح الفاظ سے تقریباً پاک کر دیا۔ زبان کے اس دو بہ کر انتخاب نے جہاں ایک طرف غزل کی زبان کو دوسری اصنافِ سخن کے مقابلے میں اعتبار و استناد عطا کیا وہاں دوسری طرف زبان کے ذخیرے سے الفاظ کے مسلسل خروج نے اسے محدود کر دیا۔ ابتدائی اردو شعرا کے یہاں زبان کا دائرہ بہت وسیع تھا اور فصیح و غیر فصیح کی تمیز کے بغیر ان کے یہاں بڑے پیمانے پر اختیار و قبول کا عمل جاری تھا لیکن مابعد کے شعرا نے نزاکتِ بیان کی دھن میں فقط الفاظ کے اخراج پر زور دیا۔ چھنٹائی اور صفائی کے اس عمل میں زبان سے ہندستانی عناصر کا توازن و تناسب بتدریج ختم ہو گیا اور ناسخ وغیرہ تک پہنچتے پہنچتے زبان کا دائرہ بہت تنگ ہو گیا اس طرح ہندستانی علامتیں بھی زبان سے خارج ہو گئیں اور اب اردو شعرا نے فارسی الفاظ و علامات کے ذریعے نئے سرے سے اردو غزل کی ترتیب و تزئین شروع کی۔

۶

اردو کے چند نمائندہ شاعروں کا تصوّرِ علامت

شمالی ہند کے ادبی رجحانات پر فارسی کے تسلط نے جہاں مقامی روایت
کے لسانی اور علامتی امکانات کو محدود کیا وہاں زبان کو فارسی غزل
کے مزاج کا تابع بنا دیا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ابتدائی دور کی اردو غزل
کی زبان میں مقامی عناصر کے غلبے کی وجہ سے تنافر اور غرابت
محسوس ہونے لگی۔ ملی جلی ترکیبیں اور اضافتیں غلط اور غیر فصیح
سمجھی جانے لگیں۔ ولی، سراج، فائز اور حاتم وغیرہ نے زبان
کا آزادانہ استعمال کیا تھا اور اس میں وسعت پیدا کی تھی۔ لیکن
مختلف اللسان عناصر کی بنا پر یہ توسیع غزل کی مثالی زبان کے مزاج
سے ہم آہنگ نہ ہو سکی یا اس مثالی زبان کا مزاج اس توسیع سے
مفاہمت نہ کر سکا۔ نتیجۃً زبان میں صفائی اور شستگی کا ایک نیا
تصور پیدا ہونے لگا۔ ہندستانی عناصر خارج ہونے لگے اور ان کی
جگہ فارسی الفاظ و تراکیب رواج پانے لگیں۔ ہندستانی عناصر اور

جدید تصورات کے مطابق غیر فصیح الفاظ کے اخراج سے شعری لفظیات
کی مخصوص حد بندی کا رجحان نافذ ہونے لگا۔ ترک و اخراج
کے اس عمل میں بہت سے ایسے ہندستانی الفاظ بھی غزل کی زبان سے
خارج کر دیے گئے جن کی علامتی قوت کسی بھی فارسی علامت سے کم نہ تھی۔
اس ترک و اخراج کا نتیجہ یہ ہوا کہ تعدادِ الفاظ کے اعتبار سے
غزل کی زبان پھیلنے کے بجائے سکڑ گئی اور غزل گو شاعر مجبور ہوا کہ ہر
خیال کے اظہار اور ہر مضمون کے ادا کرنے میں الفاظ کے ایک متعین اور
مقررہ ذخیرے سے کام لے یعنی اسی محدود ذخیرے سے لامحدود معانی
پیدا کرے اور ایک ایک لفظ کو کئی کئی معنی میں استعمال کرے۔ اس
صورتِ حال کا جبری تقاضا یہی تھا کہ شاعر علامتی پیرایہ اختیار کرے
اور ان لفظوں کو ادبی علامتوں میں بدل دے۔

ہیئتی اور موضوعاتی سطح پر فارسی روایت کے نفوذ کی وجہ سے
فصاحت و لطافت کے پیشِ نظر صوتی اور غنائی عناصر کو اہمیت
دی جانے لگی۔ فارسی روایت کی مکمل تقلید کی وجہ سے موضوعات و
مضامین میں کوئی نمایاں تبدیلی نہیں ہوئی لیکن لسانی سطح پر زبان
میں بہت سی تبدیلیاں ہوئیں ان تبدیلیوں نے غزل کی زبان کو نظم
کی زبان سے اتنا ممتاز اور منفرد کر دیا کہ دوسرا اصنافِ سخن کے
مقابلے میں غزل کی زبان کو استناد حاصل ہو گیا اور اسی کو شاعری
کی اصل زبان سمجھا جانے لگا۔

ابھی تک ہمارے شعری نظام میں فارسی اور ہندستانی علامتیں
ساتھ ساتھ استعمال ہو رہی تھیں لیکن لسانی تبدیلیوں نے بہت سے

ہندستانی الفاظ و علامات کو خارج کردیا۔ اس طرح دکنی شعرا کے یہاں فارسی روایت کے ساتھ مقامی روایت کا جو عمل دخل شروع ہوا تھا وہ بیشتر ختم ہو گیا اور اب فارسی علامتوں پر مشتمل ایک مستحکم علامتی نظام کی تشکیل ہوئی۔ ہیتی اور اسلوبیاتی سطح پر بھی علامتی نظام فارسی نظام کی بعینہٖ عکاسی کرتا ہے۔ دکنی شاعروں میں مقامی روایت کے متوازی رجحان کی بنا پر زبان میں وسعت بھی پیدا ہوئی اور موضوعات میں تنوع بھی۔ ولی وغیرہ کے کلام میں جگہ جگہ ہندستانی اساطیر کی جھلک نظر آتی ہے جس کی وجہ سے دکنی شاعری کے بہت سے موضوعات فارسی روایت سے مختلف نظر آتے ہیں۔ تشبیہوں اور استعاروں میں بھی اساطیری عناصر کارفرما ہیں۔ لیکن شمالی ہند میں غزل کے مستحکم علامتی نظام کی تشکیل کے بعد فارسی روایت کا غلبہ ہو گیا۔ میر و قائم اور درد و سودا نے اسی فارسی روایت کی توسیع کی۔ (اگرچہ میر و سودا نے مقامی عناصر سے یکسر روگردانی نہیں کی)۔ اردو غزل کے اس نئے اور مستحکم علامتی نظام نے فارسی کے تمام شعری علامات کو مستعار لے لیا لیکن اب ان مستعار علامتوں کے روایتی اور متعین مفاہیم میں وسعت پیدا ہونے لگی۔ ان شاعروں کے پس پشت چونکہ سبکِ ہندی کی روایت بھی موجود تھی لہٰذا اس روایت کے اثرات ان شعرا نے بھی قبول کیے۔ اپنے ذاتی شعور اور سبکِ ہندی کی روایت کے اثر کی بنا پر ان شعرا نے علامتوں کے مفاہیم میں نئی جہتیں دریافت کیں اور بعض علامتوں میں نئی قوت پیدا کی۔ میرؔ، قائمؔ، دردؔ اور سوداؔ وغیرہ کے یہاں یوں تو علامت کے تصور اور تشکل میں بظاہر کوئی نمایاں اور واضح تبدیلی

نظر نہیں آتی لیکن ان شعرا نے مستعار علامات کے مضمرات میں ضرور تبدیلی اور اضافہ کیا۔ علامت کے تصور میں تبدیلی کا رجحان دکن میں بھی سبکِ ہندی کے اثر سے نمودار ہوا تھا، لیکن یہ رجحان دوررس اور دیرپا نہیں تھا۔ مقامی عناصر کی نمائندگی کی وجہ سے دکنی شاعری میں پھیلاؤ تو نظر آتا ہے لیکن فارسی روایت کی توسیع و ترویج میں کوئی بڑی تبدیلی نظر نہیں آتی۔ شمالی ہند کی شاعری ہرچند کہ فارسی روایت کی مکمل عکاسی کرتی ہے لیکن زبان کی صفائی کی تحریک نے علامتوں کے استعمال اور ان کی معنویت میں ندرت پیدا کرنے کے ساتھ ساتھ انھیں فارسی روایت کے مقابلے میں کثیر الجہتی بھی عطا کی۔ گل و بلبل، شمع و پروانہ اور ساقی و میخانہ وغیرہ کی علامتیں اس نظام میں بھی اسی طرح استعمال ہوئی ہیں جس طرح فارسی اور دکنی شاعری میں۔ لیکن شمالی ہند کے شعرا نے ان علامتوں کے استعمال میں جس طرح ان کی معنوی توسیع کی اس سے ان کے نوتشکیل شعری ذہن کی انفرادیت و استحکام کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے۔ اب یہاں علاحدہ علاحدہ ان شاعروں کی علامت نگاری کا جائزہ پیش کیا جا رہا ہے۔

میر

میرؔ کے یہاں قفس اور باغ کے تلازمے مقابلتہً زیادہ استعمال ہوئے ہیں۔ اس سے جہاں میرؔ کی شاعری کے نفسیات اور عمومی موضوعات سامنے آتے ہیں وہاں ان موضوعات کی نوعیت میں تغیر کا پتہ بھی چلتا ہے۔ مثلاً میرؔ کے یہاں اسیری اور بے پروبالی کا ذکر بہت ہے اور اسی ضمن میں چاکِ قفس کا استعمال بار بار ہوا ہے۔ اسی طرح

جنون کا ذکر بھی میر کے یہاں نسبتاً زیادہ ہوا ہے اور جنون کے ساتھ شہر، دشت، گریباں چاکی اور دل کے خون ہونے وغیرہ کا ذکر بھی ہے۔ اس لیے میر کے یہاں لہو کی علامت بھی زیادہ نظر آتی ہے۔ اور لہو سے میر نے بہت سے معنی پیدا کیے ہیں۔

اب آیئے پہلے ہم متکیّر کلام میں باغ اور ان کے تلازمات پر مشتمل اشعار کا جائزہ لیں۔ ان اشعار میں بھی پہلے ہم اسیری اور بے پروبالی سے متعلق اشعار پر نظر کریں گے اور یہ دیکھیں گے کہ ان موضوعات پر مشتمل اشعار میں کون کون سی علامتی جہتیں نمایاں ہوتی ہیں اور یہ کہ میر نے ان موضوعات کے بیان میں ماقبل کے شعراء سے کچھ مختلف پہلو اور گوشے نکالے ہیں یا نہیں۔ اب یہ اشعار ملاحظہ کیجیے:

دی آگ رنگِ گل نے واں اے صبا چمن کو
یاں ہم جلے قفس میں سُن حال آشیاں کا

کس کی ہوا کہاں کا گل ہم تو قفس میں ہیں اسیر
سیرِ چمن کی روز و شب تجھ کو مبارک اے صبا

سیرِ گلزار مبارک ہو صبا کو ہم تو
ایک پرواز کی تھی کہ گرفتار ہوئے

آئی اگر بہار تو اب ہم کو کیا صبا
ہم سے تو آشیاں بھی گیا اور چمن گیا

حسرت سے دیکھتے ہیں پروازِ ہم صفیراں
شاید کبھی ہمارے ایسے ہی تھے کبھو پر

سر زیرِ پر ہے اب دیر سے اے ہم صفیر ہم
واقف نہیں ہوائے چمن سے اسیر ہم

ہم طائرِ نو پر ہیں ولے جن کو بہاراں میں
گل گشتِ گلستاں کا ہے شوق اسیری ہے

اب کے بھی سیرِ باغ کی جی میں ہوس رہی
اپنی جگہ بہار میں کنجِ قفس رہی

ان تمام اشعار کا مجموعی مفہوم یہ ہے کہ ہم قفس میں اسیر ہیں اور چمن میں بہار آئی ہوئی ہے لیکن بوجہ اسیری ہم اس بہار سے لطف نہیں لے سکتے۔

پہلے شعر:

دی آگ رنگِ گل نے واں اے صبا چمن کو
یاں ہم جلے قفس میں سُن حال آشیاں کا

یہاں آگ اپنے روایتی یعنی جلا دینے کے مفہوم کے بجائے رونق کی علامت ہے۔ رنگِ گل سے پورے چمن پر نکھار آ گیا ہے اور چونکہ آشیاں چمن میں قائم ہے اس لیے آشیاں پر بھی بہار آئی ہوئی ہے اور آشیاں کے پُر بہار ہونے کا حال سُن کر قفس میں ہمارا دل جل رہا ہے۔

علامتی سطح پر اس شعر کے داخلی معنوی روابط ملاحظہ کیجیے:

رنگِ گل میں صبا کا ہاتھ ہے کہ وہ چمن میں پھولوں کو کھلاتی ہے صبا ہی قفس اور چمن کے درمیان پیغام رسانی کا کام کرتی ہے اور صبا ہی آگ کو بھڑکاتی ہے۔ یعنی ایک طرف صبا پھولوں کو شگفتہ کر رہی ہے قفس میں صبا ہی کے ذریعے پھولوں کی شگفتگی کا حال معلوم ہو رہا ہے۔ دوسری طرف یہ حال سُن کر ہمارا دل جل رہا ہے اس طرح صبا ہی دل جلانے کا کام بھی کر رہی ہے۔

چمن اور قفس کی صورت میں ظاہری مماثلت یہ ہے کہ ایک طرف رنگِ گل سے چمن کی رونق میں اضافہ ہو رہا ہے اور دوسری طرف قفس میں اسی رنگِ گل سے ہم جل رہے ہیں اور ان دونوں باتوں کا باعث صبا ہے۔ حالانکہ ان دونوں صورتوں کی نوعیت مختلف ہے۔

ان تمام مضمرات سے مختلف معنوی نکات کی طرف ذہن منتقل ہوتا ہے

ہم نے تو پرفشانی نہ جانی کہ ایک بار
پرواز کی چمن سے سو صیاد کی طرف

اسیری اور بے پروبالی کے ذکر میں پرواز اور پرفشانی کے تلازمے بھی میرؔ کے یہاں بہت ملتے ہیں۔ جیسا کہ ہم پہلے کہہ چکے ہیں کہ اسیری اور شکستہ بالی میرؔ کے محبوب موضوع ہیں اس لیے میرؔ نے ان تلازموں سے نئے نئے معنی پیدا کیے ہیں۔

مندرجہ بالا شعر میں پرواز اور پرفشانی تسخیر و ارتقا کا مفہوم ادا کرتے ہیں۔ چمن دنیا کی علامت ہے اور صیاد جبر و قہر کی۔ یعنی دنیا میں ہماری نشو و نما بھی نہ ہونے پائی تھی کہ ہم محبوس و مقہور ہو گئے۔

حسرت سے دیکھتے ہیں پرواز ہم صفیراں   غالبؔ بھی ہمارے ایسے ہی تھے کبھو پر

مصرعۂ ثانی کا مفہوم یہ ہے کہ پہلے ہمارے بھی پر شائستۂ پرواز تھے لیکن اب شکستہ ہیں اس لیے ہم پرواز سے محروم ہیں۔

پروازِ ہم صفیراں یہاں سرگرمیِ عمل کی علامت ہے۔ یعنی کبھی ہم میں جو قوت و حرکت تھی وہ اب (بوجہ اسیری) ختم ہو چکی ہے۔ پورا شعر مرورِ زماں کے نتیجے میں صلاحیتِ عمل کے سلب ہو جانے کا مفہوم ادا کرتا ہے۔

اس شعر کا ایک مفہوم خود میرؔ پر بھی منطبق ہو سکتا ہے کہ دوسروں (دوسرے شعرا) کا ذہنی سفر برابر جاری ہے لیکن ہم جو تخلیقی سطح پر خود بھی کبھی فعال اور متحرک تھے، جمود کا شکار ہو گئے ہیں۔ یعنی ہماری تخلیقی صلاحیت بہ لحاظ وقت سلب ہو چکی ہے۔

شکستہ بالی کے ذکر میں یہ شعر بھی دیکھیے:

شکستہ بالی کو چاہے تو ہم سے ضامن لے
شکار موسمِ گل میں ہمیں نہ کر صیاد

یہاں شکستہ بالی کی ضمانت کے تین مفہوم ہیں۔ پہلا یہ کہ ہم خود اپنے پر توڑ دیں دوسرا یہ کہ صیاد گرفتار نہ کرے بلکہ پر توڑ دے اور تیسرا یہ کہ ہم پہلے سے ہی پر شکستہ ہیں۔ اور اب موسمِ گل پر غور کیجیے۔

موسمِ گل میں پرندہ چمن سے باہر جا ہی نہیں سکتا اس لیے وہ چمن میں ہے اور وہیں رہنا چاہتا ہے۔ لیکن چمن کے علاوہ دو اور جگہیں ہیں ایک چمن سے باہر کی دنیا ہے اور دوسری خانۂ صیاد۔ لیکن چونکہ موسمِ گل ہے اس لیے پرندہ چمن میں رہنا چاہتا ہے اور شکستہ بالی کی تذکرہ تینوں صورتوں کو بطورِ ضمانت پیش کر رہا ہے۔ اب اس شعر کا اطلاق اس مفہوم پر بخوبی ہو سکتا ہے۔

پرواز اور پرفشانی سے جہاں میر نے متذکرہ مفاہیم ادا کیے ہیں
وہاں برعکس صورت حال بھی پیش کی ہے:

ناتوانی سے نہیں بال فشانی کا دماغ
ورنہ تا باغ قفس سے مری پرواز ہے ایک

اس شعر کے مفہوم میں ندرت یہ ہے کہ ناتوانی عام طور پر قدرتِ پرواز کو ختم کرتی ہے، ہمتِ پرواز کو ختم نہیں کرتی (بلکہ کچھ بڑھا دیتی ہے) لیکن یہاں صورت حال معکوس ہے۔ ناتوانی نے متکلم کی قدرتِ پرواز کو ختم نہیں کیا بلکہ ہمت پرواز کو ختم کر دیا۔ وہ ایک اڑان میں قفس سے باغ تک پہنچ سکتا ہے لیکن ناتوانی کی وجہ سے اسے پرواز کا دماغ نہیں۔ یہ ایک حقیقی نفسیاتی کیفیت ہے۔

ہم قفس زاد قیدی ہیں ورنہ
تا چمن ایک پرفشانی ہے

یہاں بھی صورت حال بدلی ہوئی ہے یعنی چمن تک پہنچنا کوئی مشکل بات نہیں لیکن قفس زاد قیدی ہونے کی وجہ سے چمن کی خواہش ہی ختم ہو گئی ہے۔

چونکہ ہم قفس زاد قیدی ہیں اس لیے قفس ہی ہمارا گھر ہے اور چمن سے ہمیں کوئی سروکار نہیں ہے۔ یہ شعر عہدِ غلامی میں جنم لینے والی نسل پر منطبق ہوتا ہے جو آزادی کے تصور سے ہی عاری ہوتی ہے۔ اس کا اطلاق خود میر کے عہد پر بھی ہوتا ہے جب ہندوستان پر انگریزوں کا تسلط ہو گیا تھا اور جب پوری نسل کی نشو و نما دورِ غلامی میں ہو رہی تھی۔
اب ہم میر کے یہاں جس علامت کا جائزہ لیں گے وہ میر کی منفرد

علامتوں میں سے ایک ہے۔ جیسا کہ ہم پہلے کہہ چکے ہیں کہ میر نے قفس اور آشیاں کے علامتی تلازموں میں چاکِ قفس کو بالکل نئے طور پر استعمال کیا ہے۔ یہ "چاکِ قفس" میر کے یہاں اپنے بنیادی مفہوم میں پابند اور آزاد دنیا کے درمیان ایک ناقابلِ عمل رابطے کی علامت ہے (ناقابلِ عمل اس لیے کہ چاکِ قفس سے قیدی پرندہ باہر کا حال جان تو سکتا ہے لیکن خود باہر نکل نہیں سکتا)
اب ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ میر نے چاکِ قفس سے کون کون سے مفاہیم پیدا کیے ہیں۔

ہنسے ہے چاکِ قفس کھل کھلا کے مجھ اوپر
چمن کی یاد میں جب بے کلی رلاتی ہے

چاکِ قفس کا کھل کھلا کے ہنسنا دراصل مقید شخص کا مضحکہ اڑانا ہے چمن آزاد دنیا کی علامت ہے اور قفس پابند دنیا کی علامت۔ چاکِ قفس ان دونوں عالموں کے درمیان ایک (ناقابلِ عمل) رابطہ ہے۔ جب ہم آزاد دنیا کی یاد میں بے چین ہو کر روتے ہیں تو یہ چاک ہمارا مضحکہ اڑاتا ہے۔ چاکِ قفس اور کھل کھلانے میں تشبیہِ معنوی کا عنصر اس علامتی تاثر کو شدید تر کر دیتا ہے۔
چاک کسی قیدی کے متعلقین کے خطوط کی علامت بھی ہو سکتا ہے یعنی جب ہمیں اسیری میں وطن کی یاد رلاتی ہے تو یہ خطوط جن سے ہمیں متعلقین کے حالات کا علم ہوتا رہا ہے، ہمارا مذاق اڑاتے (ہوئے محسوس ہوتے) ہیں۔

قفس کے چاک سے دیکھوں ہوں میں تو تنگ آتا ہوں
چمن میں غنچہ ہو آنا گلوں پر ہم صفیروں کا

یہاں چاک ایک مخبر ہے جو زندانی کو باہر کے حالات سے باخبر کرتا ہے کہ اس کے وطن میں اس کے احباب (ہم صفیر) اپنے محبوبوں (گلوں)

سے اٹکھیلیاں کر رہے ہیں اور یہ حال سن کر وہ مغموم ہو جاتا ہے۔

اسی طرح یہ اشعار :

چاکِ قفس سے آنکھیں لگی کب تلک رہیں
اک برگِ گل نسیم ہماری طرف بھی لاؤ

کیا چمن کہ ہم سے اسیروں کو منع ہے
چاکِ قفس سے باغ کی دیوار دیکھنا

یہاں بھی چاکِ قفس بنیادی طور پر وہی ناقابلِ عمل رابطے کا مفہوم ادا کر رہا ہے۔ برگِ گل سے محبوب کی کسی نشانی مثلاً رومال یا اس کے بالوں کی لٹ یا اس کے جوڑے کے پھول وغیرہ کی طرف ذہن منتقل ہوتا ہے اور باغ کی دیوار ہمارے اصل مسکن کے ظاہری حدود کی طرف اشارہ کرتی ہے۔

اس طرح چاکِ قفس سے میر نے آزاد اور پابند دنیا کے درمیان ناقابلِ عمل رابطوں کی مختلف نوعیتوں کی وضاحت کی ہے۔

شمع و پروانہ کی علامتوں اور ان کے تلازموں کے استعمال میں میر کے یہاں کوئی نئی معنویت نہیں ملتی۔ دوسری علامتوں کے مقابلے میں میر نے ان علامتوں کو زیادہ استعمال بھی نہیں کیا ہے۔ ذیل کے اشعار ملاحظہ ہوں :

صحبت یہ رہی کہ شمع روئی
لے شام سے تا دمِ سحر رات

صبح تک شمع سر کو دھنتی رہی کیا پتنگے نے التماس کیا

کہاں کے شمع و پروانے گئے مر
بہت آتش بجاں تھے اس چمن میں

روشن ہے جل کے مرنا پروانے کا ولیکن
اے شمع کچھ تو کہہ تو تیرے بھی تو زباں ہے

کچھ نہ دیکھا پھر بجز اک شعلۂ پر پیچ و تاب
شمع تک ہم نے بھی دیکھا تھا کہ پروانہ گیا

یہ تمام اشعار زوال اور فنا کا مفہوم ادا کر رہے ہیں۔ پہلے شعر میں شمع کے تلازموں میں شام، سحر اور رات بھی علامتی مفہوم کے حامل ہیں۔ دوسرے شعر میں استفہامی کیفیت ہے۔ پتنگے کا التماس یہ ہے کہ وہ شمع پر قربان ہونا چاہتا ہے اور شمع پروانے کے اسی جذبۂ ایثار پر سر کو دھنتی ہے یعنی جل کر فنا ہو جاتی ہے۔ تیسرے شعر میں حالانکہ میر نے شمع و پروانہ کا تلازماتی نظام بدل دیا ہے یعنی شمع و پروانہ کے ساتھ چمن کا تلازمہ استعمال کیا ہے لیکن اس تبدیلی سے مفہوم میں کوئی ندرت نہیں پیدا ہوتی۔ چوتھے شعر میں طنز کا پہلو ہے۔ پروانہ شمع کی زبان یعنی اس کے شعلے سے جلتا ہے اور اسی زبان سے جواب طلب کر کے گویا اسے مجرم ٹھہرایا جا رہا ہے۔ آخری شعر میں شعلۂ پر پیچ و تاب نے معنی میں نیا تاثر پیدا کیا ہے۔ شعلۂ پر پیچ و تاب پروانے کے فنا ہونے کی نشانی ہے اور اس یقین کو مستحکم کرتا ہے کہ پروانہ شمع پر جان نثار کر چکا ہے۔ شعلۂ پر پیچ و تاب عاشق (پروانہ) کے فنا ہونے پر محبوب (شمع) کے

غصے، افسوس اور اضطراب کو ظاہر کرتا ہے کہ اپنا انجام جانتے ہوئے
بھی عاشق اپنے شوق سے باز نہ آیا۔

اب ہم میر کے یہاں ان علامتوں کا جائزہ لیں گے جو میر کے
پیش رؤوں کے یہاں (علامتی مفہوم میں) تو نظر ہی نہیں آتیں اور ہم
عصروں کے یہاں اگر کہیں ملتی بھی ہیں تو ان میں وہ ندرت اور وسعت
نہیں جو میر کے یہاں موجود ہے۔ یہ علامتیں "دشت" اور "شہر" ہیں
جنھیں میر نے مختلف معنوی رنگوں کے ساتھ استعمال کیا ہے۔ پہلے
دشت کی علامت کو دیکھیے:

دامانِ دشت سوکھا ابروں کے بے تہی سے
جنگل میں رونے کو اب ہم بھی چلا کریں گے

دشت اور جنگل یہاں دنیا کی علامت ہیں اور ابر رحمتوں اور نعمتوں
کی علامت۔ رونے کے دو مفہوم ہیں۔ ایک تو رونا دشت کے اس
المیے پر ہے کہ وہ ابروں کی بے تہی سے سوکھ گیا ہے۔ دوسرے یہ کہ ہمارا رونا
ابروں کی بے تہی کی تلافی کر دے گا یعنی دشت کو شاداب کر دے گا

علامتی سطح پر رونے کا ایک مفہوم افسوس کرنا ہے اس بات پر کہ
یہ دنیا خوش حالی کے وسائل سے محروم ہے اور دوسرے رونا وہ اظہارِ غم
(اظہارِ تاسف) ہے جو اہلِ دنیا میں ان وسائل (خوشحالی) کے
حصول کی خواہش پیدا کرتا ہے۔

دشت کی معنویت اب اس شعر میں ملاحظہ کیجیے:

رہنے نہ دیں گے دشت میں مجنوں کو چین سے
گر ہم جنوں کے مارے بیاباں تلک گئے

دشت میں مجنوں کو چین سے رہنے نہ دینے کا مفہوم یہ ہے کہ ہم دشت کو بھی
مجنوں پر تنگ کر دیں گے۔ یعنی اب دشت مجنوں کے بجائے ہماری جولانگاہ
بن جائے گا اور جنون کے معاملے میں ہم کو مجنوں پر سبقت حاصل ہو جائے
گی۔

دشت اور بیاباں وسعتِ دنیا کی علامت ہیں اور مجنوں دیوانگی
اور بے سروسامانی کی علامت۔ یعنی اس دنیا میں ہماری دیوانگی اور
بے سروسامانی کا مقابلہ کوئی نہیں کر سکتا۔

اور اب یہ شعر:

اس دشت میں اے سیل سنبھل ہی کے قدم رکھ
ہر سمت کو یہاں دفن مری تشنہ لبی ہے

اس شعر کی تفہیم کے لیے پہلے سیل اور تشنہ لبی کے مفاہیم ملاحظہ کیجیے:
سیل آسودگی کا ذریعہ بھی ہے اور تباہی کا ذریعہ بھی۔ تشنہ لبی
یہ ہے کہ اس دشت میں میں نے جگہ جگہ پانی کی تلاش کی لیکن میں پیاسا
رہا۔ میری پیاس کا اثر یہ ہے کہ پورے دشت کو تشنہ لبی کی تڑپ ہے اس
لیے ممکن ہے کہ یہ پیاسا دشت تمام سیل کو جذب کرے اور دشت پھر
سوکھا رہ جائے۔

علامتی پس منظر میں سیل آسودگی کی علامت ہے اور تشنہ لبی محرومی
اور نا آسودگی کی علامت۔ مفہوم یہ ہوا کہ جب میری نا آسودگی کو دور
کرنے کا کوئی ذریعہ پیدا ہو گا تو میری ہی محرومی کو دور کرنے میں صرف
ہو جائے گا۔

اگر تشنہ لبی کو علم و آگہی اور سیل کو آنے والی نسل کی علامت

مان لیا جائے تو مفہوم یہ ہوا کہ میرے علم و آگہی نے جو اصول و نظریات
قائم کیے ہیں، آنے والی نسل کا ذہن اپنا کوئی منفرد کارنامہ انجام دینے
کے بجائے انھیں نظریات کو سمجھنے میں صرف ہو جائے گا۔

دشت ہی کی طرح شہر کی علامت میں بھی میر نے مختلف معانی پیدا
کیے ہیں۔ یہ اشعار دیکھیے:

مدت ہوئی گھٹ گھٹ کے ہمیں شہر میں مرتے
واقف نہ ہوا کوئی اس اسرار سے اب تک

شہر جو انسانوں سے بھرا ہوتا ہے اور جہاں تخلیے کا امکان نہیں
ہوتا وہاں ہم گھٹ رہے ہیں لیکن ہماری حالت کی کسی کو خبر نہیں۔ غالباً
ہم اسی انبوہ کی وجہ سے گھٹ رہے ہیں۔ یہاں تنہائی کا شدید احساس ہے
اور یہ احساس دراصل تنہائی میسر نہ آنے کا نتیجہ ہے۔ اور اس تنہائی
کا احساس دو وجہوں سے ہے۔ ایک یہ کہ ہمیں سکون کی تلاش
ہے۔ لیکن سکون میسر نہیں اور دوسرے اپنی بے کسی کی وجہ سے
کہ اس بھرے پُرے شہر میں بھی کوئی ہمارا نہیں۔ اس طرح شہر اس شعر
میں انسانی قرب (human companionship) کی نمائندگی
کرتا ہے اور یوں یہ شعر ہمارے عہد کے فرد کے احساسات کی عکاسی
کرتا ہے جو تنہائی اور اجنبیت کے احساس میں مبتلا ہے۔

کن نیندوں سوتی ہے تو اے چشم گریہ ناک
مژگاں تو کھول شہر کو سیلاب لے گیا

شہر یہاں شہرِ وجود کا مفہوم بھی ادا کرتا ہے اور شہرِ خارج کا مفہوم
بھی۔ شعر کے مفہوم کے لیے شعر میں مضمر ان پہلوؤں کو ملاحظہ کیجیے:

(۱) رونے کی شدت سے اپنا شہرِ وجود ختم ہوا جا رہا ہے یا ہو چکا ہے اور
چشم گریہ ناک کو اس کی خبر نہیں۔ یہ بے خبری گویا اس چشم کا خوابیدہ ہونا ہے
(۲) عام مفہوم میں چشم گریہ ناک شہر میں سیلاب لے آتی ہے اس سے
دو اور مفہوم بر آمد ہوتے ہیں:
(ا) شہر (شہرِ خارج) کو تیرے (اے چشم گریہ ناک) گریہ نے ویران کر دیا
اور تجھ کو خبر نہیں۔
(ب) تو سمجھتی ہے کہ کوئی خارجی آفت شہر کو تباہ کر گئی در حالیکہ
یہ کام تیرا تھا۔
(۳) وہ آنکھ جو شہر کو لٹتے دیکھ کر صرف روتی رہی ہو اس آنکھ کو
روتا ہوا نہیں بلکہ سوتا ہوا سمجھنا چاہیے۔

اسی طرح یہ اشعار:

اب شہر ہر طرف سے میدان ہو گیا ہے
پھیلا تھا اس طرح کا کاہے کو یاں خرابا

آشفتہ جا بجا جو پھرے ہے تو دشت میں
جاگہ نہیں ہے شہر میں تجھ کو مگر کہیں

غرض میر کے یہاں شہر ایک طرف گھٹن، ویرانی اور بے مکانی کا مفہوم ادا
کرتا ہے اور دوسری طرف رونق، گہما گہمی، تحرک اور زندگی کی علامت
بنتا ہے۔

شہر کا ہر طرف سے میدان ہونا اور شہر میں خرابے کا پھیلنا، سیلاب کا شہر کو لے جانا، ہماہمی اور تصادم
کا مفہوم بھی ادا کرتا ہے۔ اس ہماہمی اور تصادم سے ذہن انبوہ اور گہما گہمی

کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ انبوہ اور گہما گہمی حرکت اور عمل کا تصور ابھارتے ہیں۔ حرکت اور عمل زندگی کا مفہوم ادا کرتے ہیں۔ اس طرح شہر میرؔ کے یہاں معنوی انسلاکات کا ایک دائرہ بناتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔

دشت اور شہر کے بعد میرؔ کے یہاں صبح، شام اور رات کی علامتیں بھی قابلِ غور ہیں۔ مثلاً یہ دو اشعار:

جی ڈھا جائے ہے سحر سے آہ
رات گذرے گی کس خرابی سے

قفس تو یہاں سے گئے پر مدام ہے صیاد
چمن کی صبح کوئی دم میں شام ہے صیاد

بنیادی طور پر سحر اعلیٰ مقاصد اور امیدوں کی علامت ہے اور ایک خوش آئند مستقبل کا مفہوم بھی ادا کرتی ہے لیکن سحر سے ادراک و آگہی اور نور و بصیرت کی طرف بھی ذہن منتقل ہوتا ہے اور سحر آغاز و ابتدا اور عروج و ارتفاع کی بھی نمائندگی کرتی ہے۔ اس کے برعکس رات مصائب، مایوسی، محرومی، زبوں حالی اور زوال و انحطاط کے مفاہیم ادا کرتی ہے۔ اس طرح سحر تمام مثبت مظاہر کی علامت ہے اور رات تمام منفی مظاہر کی۔

لیکن اردو شاعری میں محفل کے تلازمے کے طور پر جو رات مستعمل ہے اس کا مفہوم رات کے نثری مفہوم (مصائب اور زوال وغیرہ) سے مختلف ہے۔ یہاں رات زوال اور زبوں حالی کے بجائے رونق اور گہما گہمی کی علامت ہے اور دن ویرانی اور سناٹے کی علامت۔

مندرجہ بالا اشعار میں سے پہلے شعر میں سحر امید کی علامت ہے یعنی

جو وقت امید کا ہے اس وقت ہم افسردہ و آزردہ ہیں اور یہ افسردگی محرومی اور مایوسی کی پیدا کردہ ہے۔

شعر میں آنے والی اور گذری ہوئی رات ۔ دونوں کا مفہوم پنہاں ہے۔ یعنی گذری ہوئی رات میں ہم اتنے افسردہ رہے ہیں کہ صبح ہوتے ہی آنے والی رات کی افسردگی کے خیال سے ہمارا جی اور افسردہ ہو جاتا ہے اس طرح ایک افسردگی کا تاثر دوسری افسردگی کی شدت میں اضافہ کرتا ہے۔

دوسرے شعر میں قفس دائمی حیات یعنی حیات بعد الموت کی علامت ہے اور صبح دنیاوی زندگی یعنی حیاتِ ظاہری کی نمائندگی کرتی ہے اور شام اس حیات ظاہری کے اختتام کا مفہوم ادا کرتی ہے۔ یعنی حیاتِ ظاہری کا زوال فوری اور یقینی ہے جبکہ حیات بعد الموت کو دوام حاصل ہے ہماری روح کی ہمیشگی قفسِ عنصری میں نہیں بلکہ اس ماورائی قفس میں ہے جہاں ہم بعدِ فنا پہنچتے ہیں اور جو ہمیشہ قائم رہتا ہے۔

صبح تک وہ بھی نہ چھوڑی تو نے او بادِ صبا
یادگارِ رونقِ محفل تھی پروانے کی خاک

صبح اس شعر میں عہدِ نو کا مفہوم ادا کرتی ہے۔ پروانے کی خاک زوال شدہ تہذیب و معاشرت کے آثار کی نمائندگی کرتی ہے اور بادِ صبا وقت کی مظہر ہے۔ یعنی وقت نے وہ تمام آثار مٹا دیے جو گذشتہ تہذیب کی رونق کی یاد دلاتے تھے۔ ہر چند کہ یہ آثار دل خوش کن نہ تھے (پروانے کی خاک المیہ پہلو کو پیش کرتی ہے) لیکن نئے دور اور نئی نسل کے لیے یادگار تھے کہ ان کے ذریعے ہم عہدِ رفتہ سے باخبر تھے۔

گل پھول اس چمن کے چلو صبح دیکھ لیں شبنم کے رنگ پھر کوئی دم میں ہوا ہیں یہ

اس شعر میں صبح ہر شے کے نمود و عروج کے ایک مقررہ وقت کی علامت ہے۔
اب ہم میر کے یہاں ایک اور اہم علامت پر مشتمل اشعار کا جائزہ لیں گے۔ یہ علامت لہو کی ہے جو میر کے یہاں منفرد معنی میں استعمال ہوئی ہے۔ لہو میر کے یہاں موت، حسرت، قوت، حرکت، عمل، حوصلہ، تگ و دو اور زیاں کا مفہوم ادا کرتا ہے:

خرمنِ گل سے لگیں ہیں دور سے کوڑوں کے ڈھیر
لہو رونے سے ہمارے رنگ اک گلخن پہ ہے

یعنی میں جب گلخن (بھٹی، کوڑا کرکٹ) پر لہو روتا ہوں تو وہ دور سے خرمنِ گل معلوم ہوتے ہیں۔ گلخن از کار رفتہ اشیا کی علامت ہے یہاں سوال یہ ہے کہ میں گلخن پہ کس لیے لہو رو رہا ہوں۔؟ رونے کے لیے اور بھی بہت سی جگہیں ہیں۔ گلخن پہ میرا رونا دراصل ان اشیا کے زوال پر رونا ہے جو کبھی سامانِ آرائش تھیں اور میرے رونے کا اثر یہ ہے کہ وہ اشیا خوشنما معلوم ہونے لگتی ہیں اس طرح میرا رونا پورے منظر کی قلبِ ماہیت کر دیتا ہے۔ یعنی میں لہو رو کر ماضی کے ان اشیا کے حسن کو اجاگر کر رہا ہوں جو پیش منظر سے ہٹ چکی ہیں۔

اسی طرح یہ شعر:

خون کبھی آئے گا تو آنکھوں سے
ایک سیلِ بہار نکلے گا

ہمارا خون (رونا) بھی آرائش کے کام آئے گا یعنی ہماری انتہائی تباہی اور بدحالی بھی ہمارے گرد و پیش کو خوش نما بنا دے گی۔
لہو کے بعد اب میر کے یہاں آئینے کی علامتی معنویت ملاحظہ کیجیے:

ہیں تیرے آئینے کی تمثال ہم نہ پوچھو
اس دشت میں نہیں ہے پیدا اثر ہمارا

شعر کے مفہوم کے لیے پہلے ان نکات کو ملاحظہ کیجیے:

(۱) کائنات خدا کا آئینہ ہے۔
(۲) اس آئینے میں خدا ہی کا عکس نظر آسکتا ہے۔
(۳) چونکہ خدا غیر مشہود ہے اس لیے اس آئینے میں کوئی عکس نہیں ہے
(۴) اس آئینے یعنی کائنات میں ہم (موجود) ہیں گویا ہم اس آئینے کا عکس سمجھے جا سکتے ہیں۔
(۵) لیکن چونکہ خدا کے اس آئینے میں کوئی عکس (تمثال) ہونا ممکن نہیں لہذا ہم بھی اس آئینے میں نہیں ہیں۔

یعنی وجودِ ظاہری اصلاً ہمارا اثر (نشان) نہیں ہے۔ اگر یہ اثر (نشان) ہمارا نہیں ہے تو پھر کس کا ہے؟ کیا یہ اثر خدا کا ہے۔؟ اس طرح کائنات کو ایک آئینہ یا ظرف قرار دے کر اس کے مظروف یعنی انسان کے وجود یا عدم کو ایک پُراسرار اور ناقابلِ حل شے بنا دیا ہے۔

ان علامتوں کے جائزے اور تجزیے کے بعد یہ اندازہ بخوبی ہو سکتا ہے کہ میر نے بعض علامتوں میں نئے مفاہیم پیدا کیے ہیں اور بعض علامتوں مثلاً شہر اور لہو وغیرہ کو مخصوص علامتی سطح پر استعمال کیا ہے۔ یہ علامتیں میر کے یہاں نئے اور کثیر معنی پیدا کرتی ہیں۔ اسی طرح چاکِ قفس کی علامت بھی میر کے یہاں پہلی بار اتنی وسعت اور ندرت کے ساتھ استعمال ہوئی ہے۔

جہاں میر نے مستعمل علامتوں میں نئے مفاہیم پیدا کرنے
کی کوشش کی ہے وہاں بعض متعین مفاہیم کو نئے تلازماتی نظام میں
ادا کیا ہے۔ اردو شاعری میں مستعمل علامتوں کے متعین مفاہیم میں تبدیلی کا
رجحان یوں تو دکنی شعراء ہی سے شروع ہو چکا تھا لیکن دکنی شعرا نے ان مفاہیم
میں کوئی بڑی اور نمایاں تبدیلی نہیں کی۔ میر وغیرہ کے یہاں بھی علامتوں
میں تبدیلی کا شعوری احساس یا ان کی معنوی تقلیب نظر نہیں آتی لیکن
مفاہیم میں توسیع کا سلسلہ بہرحال جاری ہے۔

سودا

میر کے مقابلے میں سودا کے یہاں علامتی پیرائے کم ہیں لیکن ماقبل کی
شاعری میں مستعمل تقریباً تمام علامتوں سے انھوں نے کام لیا ہے۔ اسیری اور
بال فشانی کا ذکر سودا کے یہاں بھی نسبتاً زیادہ ہے اور اسی لیے صیاد اور
قفس کی علامتیں بار بار دہرائی گئی ہیں اور ان علامتوں کے متعلقات کے
طور پر آشیاں، چمن، باغباں، بلبل، اور مرغ وغیرہ کی تلازماتی علامتیں
بھی استعمال کی گئی ہیں۔ درج ذیل اشعار ملاحظہ کیجیے:

نالے نے ترے بلبل نم چشم نہ کی گل کی
فریاد مری سن کر صیاد بہت رویا

اے زمزمہ پردازِ چمن نالہ ہمارا
وہ مرغ نہ سمجھے جو تہِ دام نہ آیا

اس مرغِ ناتواں کی صیاد کچھ خبر ہے
جو چھوٹ کر قفس سے گلزار تک نہ پہنچا

یک نفس گردِ چمن ہم نہ ہوئے بال فشاں
آشیانے سے اٹھ اک جست گئے دام تلک

کیا گلہ صیاد سے ہم کو یونہی گذری ہے عمر
اب اسیرِ دام ہیں تب تھے گرفتارِ چمن

موسمِ گل ہے میں صیاد سے جا کر یارو
ذکرِ مرغانِ گرفتار کروں یا نہ کروں

ستم روا ہے اسیروں پہ اس قدر صیاد
چمن چمن کہیں بلبل کی اب نوا بھی ہے

ہر چند اسیری میں ایذا ہے بہت لیکن
صیاد کی شفقت ہے آرامِ گرفتاری

رہا کرنا ہمیں صیاد اب پامال کرنا ہے
پھڑکنا بھی جسے بھولا ہو سو پرواز کیا سمجھے

پاس اب ہمارے نکہتِ گل کو نہ لا نسیم
دل سے ہوس چمن کی اسیروں نے دور کی

ہمیں گر نالۂ کنجِ قفس کہیے تو آتا ہے
چمن کے زمزمے کرنا گرفتاروں سے مت پوچھو

اب آئیے ان اشعار میں سے چند کے تجزیے سے یہ معلوم کریں کہ سودا کے یہاں ان علامتوں کے استعمال اور ان کے متعین مفاہیم میں کوئی تبدیلی اور وسعت موجود ہے یا نہیں۔ سب سے پہلے یہ شعر:

اس مرغِ ناتواں کی صیاد کچھ خبر ہے
جو چھوٹ کر قفس سے گلزار تک نہ پہنچا

پرندے کا اصل مسکن قفس نہیں بلکہ گلزار ہے لیکن وہ قفس میں اسیر تھا اور اسیری کی وجہ سے اس کی ناتوانی اتنی بڑھی کہ وہ قفس سے نکلنے کے بعد بھی گلزار تک نہ پہنچ سکا۔ اور اس طرح یہ بات مزید افسوس کی ہے کہ پرندے کو آزادی دی گئی مگر وہ اس کا فائدہ حاصل نہ کر سکا۔

صیاد سے خطاب میں ایک طرف صیاد کو ملامت ہے اس بات پر کہ وہ پرندہ جو اپنی ناتوانی کے باعث گلزار تک نہیں پہنچ سکتا تھا، قفس سے (کیسے) نکل گیا۔ یعنی اس میں قفس سے نکل جانے کی قوت اور حوصلہ موجود تھا اور تجھے (صیاد کو) خبر نہ تھی۔ دوسری طرف صیاد کو مشورہ ہے کہ وہ ناتواں پرندہ جو قفس سے تو نکل گیا ہے لیکن ابھی گلزار تک نہیں پہنچا ہے، اسے پھر گرفتار کر لو۔

شعر کے اس ظاہری مفہوم سے بہت سے علامتی مفاہیم اخذ کیے

جا سکتے ہیں۔ مثلاً کسی شخص کو اس کے اصل ماحول سے الگ کر کے اسے (نئے ماحول کا) اس حد تک پابند بنا دینا کہ اس کے دل سے اصل ماحول (میں واپس لوٹنے) کی خواہش ہی ختم ہو جائے۔

کیا گلہ صیاد سے ہم کو یونہی گذری ہے عمر
اب اسیرِ دام ہیں تب تھے گرفتارِ چمن

گرفتارِ چمن ہونے کا احساس اور انکشاف غالباً اس وقت ہوا ہے جب قفس میں اسیر ہونے کے بعد چمن کی یاد بے طرح آئی اور یہ محسوس ہوا کہ چمن کے سوا ہم کہیں اور نہیں رہ سکتے۔ یعنی ہم ہر حال میں گرفتار ہیں کبھی گرفتارِ شوق ہیں اور کبھی گرفتارِ خو ہیں۔

پاس اب ہمارے نکہتِ گل کو نہ لا نسیم
دل سے ہوس چمن کی اسیروں نے دور کی

شعر کا مفہوم یہ ہے کہ جس شے کو ہم بھلا چکے ہیں اب اس کو یاد دلانے والی کوئی شے ہمیں اچھی نہیں معلوم ہوتی یعنی ہم اس شے کی تمنا ختم کر چکے ہیں لیکن ہمیں یہ ڈر ہے کہ تمنا کُشی کے بعد بھی وہ خواہش زندہ ہو سکتی ہے اور اسیر یہ نہیں چاہتے کہ وہ خواہش زندہ ہو۔

اس طرح "نکہتِ گل کے پاس آنے" سے دو مفہوم برآمد ہوتے ہیں۔

(۱) نکہت گل آئے گی تو اسیروں پر کوئی اثر نہ ہوگا۔
(۲) نکہتِ گل آئے گی تو ہم چمن کی یاد میں پھر سے تڑپ اٹھیں گے۔

اب نکہتِ گل فکر و تخیل کی علامت ہو سکتی ہے اور چمن تخلیقِ فن کی علامت۔ اسیری سے ذہن اس خارجی جبر کی طرف منتقل ہوتا ہے جو ان

کی تخلیقی تحریک کو ختم کر دیتا ہے۔

اب علامتی سطح پر ایک مفہوم یہ ہوا کہ ہمارا فکر و تخیل سے کیا واسطہ کہ ہمارے اندر تخلیقی تحریک ختم ہو چکی ہے اور اب ہمیں تخلیقِ فن سے کوئی سروکار نہیں۔ اور دوسرا مفہوم یہ کہ فکر و تخیل کے بیدار ہو جانے سے ممکن ہے کہ ہم تخلیقی سطح پر متحرک ہو جائیں۔

سودا کے یہاں اسیری، بے پروبالی اور بال فشانی کے موضوعات پر مشتمل ان اشعار کے تجزیے سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ ان کے مفاہیم میں وسعت موجود ہے۔ حالانکہ یہ اشعار کسی مخصوص اور منفرد معنویت کی نمائندگی نہیں کرتے لیکن ان کے عوامل و روابط مختلف معنوی جہتوں کی طرف ہمارے ذہن کو منتقل کرتے ہیں۔

مندرجۂ بالا اشعار کو ہم نے بہ اعتبارِ موضوع منتخب کیا ہے۔ اب دوسرے موضوعات پر مشتمل یہ علامتی پیرائے اور ان کا تجزیہ ملاحظہ کیجیے:

باغباں مت دور کر گلشن سے تو مجھ کو کہ ہے
آشنائے رنگِ گل یہ سبزۂ بیگانہ نشیں

شعر کے مفہوم کے لیے سبزۂ بیگانہ کی معنویت پر غور کیجیے۔ سبزۂ بیگانہ باغ میں ملوث ہوتے ہوئے بھی غیر ملوث ہوتا ہے۔ گویا باغ کا جز ہوتے ہوئے بھی باغ کو خارجی نگاہ سے دیکھ سکتا ہے۔ یعنی وہ چمن سے پوری طرح واقف ہوتا ہے اور تغیراتِ چمن کو اچھی طرح پہچانتا ہے۔

اب ایک طرف سبزۂ بیگانہ کے گلشن سے دور نہ ہونے کی وجہ یہ ہے کہ باغ سے غیر متعلق ہوتے ہوئے بھی باغ سے اس کا تعلق اتنا شدید ہو گیا ہے کہ اب وہ باغ سے جانا نہیں چاہتا۔ دوسری طرف سبزۂ بیگانہ

چمن سے اس لیے دور نہیں ہونا چاہتا کہ وہ مقابلتاً چمن سے زیادہ واقف ہے اور اس کا چمن سے دور رہنا چمن کے حق میں مضر ہے۔

اور اب یہ علامتی پیرایہ:

رنگِ گل کچھ بے طرح دہکے ہے اے ابرِ بہار
آشیاں میرا چھڑک لگتی ہے اب گلشن میں آگ

شعر کا ظاہری مفہوم یہ ہے کہ رنگِ گل سے میرا آشیاں متاثر ہو رہا ہے اس لیے اے ابرِ بہار میرا آشیاں چھڑک ورنہ پورے گلشن میں آگ لگ جائے گی۔ یہاں دلچسپ پہلو یہ ہے کہ رنگِ گل کے دہکنے کا سبب بھی ابرِ بہار ہے۔ اگر ابرِ بہار برسے گا تو پھولوں کا رنگ اور بھی نکھر جائے گا اور اس طرح آشیاں اور بھی متاثر ہوگا۔ یعنی ابرِ بہار کے برسنے سے جہاں آشیاں کا تحفظ ہوگا وہاں آشیاں کے لیے مزید خطرہ پیدا ہو جائے گا۔ اس مفہوم کا اطلاق مختلف ذہنی اور مادی تجربات پر ہو سکتا ہے۔

وفا نے گل میں، نے چشمِ مروت باغباں میں ہے
نکل اس باغ سے بلبل کہ ہے کنجِ قفس بہتر

عام مفہوم میں پرندہ کنجِ قفس سے چمن میں جانے کے لیے بے چین رہتا ہے لیکن یہاں (گل اور باغباں کو بے مروت بتا کر) کنجِ قفس کو بہتر کہا جا رہا ہے۔

روایتی مفہوم میں گل محبوب کی اور باغباں محبوب کے نگہدار کی علامت ہے۔ باغ آزاد دنیا کا مفہوم ادا کرتا ہے اور بلبل عاشق کی نمائندگی کرتی ہے۔ اب مفہوم یہ ہوا کہ اس دنیا میں نہ محبوب وفادار ہے اور

(محبوب کا نگہدار یا مروت (کہ محبوب کی طرف کوئی پیش قدمی ہو سکے) اس لیے اس (آزاد) دنیا میں رہنا بے مزہ ہے۔ یعنی اگر آزاد دنیا میں بھی حصولِ لذت کے ذرائع ناپید ہیں (جو آزاد دنیا کی خصوصیت ہے) تو پابند دنیا (کنجِ قفس) میں رہنا اس سے بہتر ہے کہ وہاں فقط اسیری کا غم ہے اور یہ غم کی صورتِ حال توقع کے عین مطابق ہو گی لیکن آزاد دنیا کی صورتحال توقع کے برخلاف ہے اور اس برعکس صورت حال میں غم کے ساتھ ساتھ کوفت اور بددلی کا عنصر بھی شامل ہے۔

گل و بلبل کی بھی خو بو سے ہوں محرم اتنی
اس چمن میں بسر اوقات نہ ہونے پائی

یہ پورا شعر قلیل الوقتی (scarcity of time) کا مفہوم ادا کرتا ہے۔ چمن کا ظاہر ترین عنصر گل و بلبل کا معاشقہ ہے۔ چمن کا فوری منظر نامہ ہی یہ ہے کہ بلبل چہک رہی ہے اور گل مہک رہا ہے۔ اس منظر نامے کو دیکھتے ہی سمجھا جا سکتا ہے کہ بلبل عاشق ہے اور پھول محبوب۔ اب شعر میں قلیل الوقتی کا جو مفہوم پیدا ہوتا ہے وہ یہ کہ مجھے اس دنیا میں (زندگی گذارنے کا) اتنا وقت بھی نہیں ملا کہ میں فوری طور پر ظاہر ہو جانے والی اشیاء کو سمجھ سکوں۔ یعنی میری بقا اور فنا کے درمیان کوئی زمانی فاصلہ گویا تھا ہی نہیں۔

اسی قلیل الوقتی کے مفہوم کو ساقی اور جام کی علامتوں پر مشتمل سودا کے ایک اور شعر میں ملاحظہ کیجیے:

ساقی ہے اک تبسمِ گل فرصتِ بہار
ظالم بھرے ہے جام تو جلدی سے بھر کہیں

بہار کی ساری رونق ابتسامِ گل سے قائم ہے۔ یعنی بہار کو اسی وقت تک ثبات ہے جب تک پھولوں میں شگفتگی ہے۔ چونکہ پھولوں کی شگفتگی عارضی ہے اس لیے بہار بھی عارضی ہے لہٰذا اس سے پہلے کہ بہار ختم ہو اے ساقی تو مرا جام بھر دے۔ اب شعر کا ایک مفہوم یہ ہوا کہ وہ زمانہ جب ہم آسائشوں سے لطف اندوز ہو سکتے ہوں اسی وقت ہمیں اپنی نعمتیں عطا کر اور دوسرا مفہوم یہ کہ عین زمانۂ بہار میں ہماری موت واقع ہو جائے اور بہار کا زوال یا تبسمِ گل کا خاتمہ دیکھنے کے لیے ہم زندہ نہ رہیں۔

فرصت اتنی نہیں رکھتی گل و غنچہ کی بہار
مجھ کو پہنچا دو مغاں جام و سبو ہاتھوں ہاتھ

اس شعر کا مفہوم بھی پہلے شعر کے مفہوم کے مماثل ہے لیکن دونوں اشعار کا مرکزی اور بنیادی مفہوم دراصل قلیل الوقتی نہیں بلکہ زوال اور بے ثباتی ہے اور زوال اور بے ثباتی میں بنیادی عنصر وقت کا ہے۔ یعنی اشیا کی صورتوں اور ہیئتوں کا احساس ہمیں تصورِ زماں کے بغیر نہیں ہو سکتا۔ اس طرح مندرجۂ بالا اشعار میں گل و بلبل اور ساقی و جام وغیرہ کی علامتیں جہاں ایک طرف مختلف وقوعوں پر منطبق ہوتی ہیں وہاں دوسری طرف پوری کائنات میں تغیرِ وقت کے مفہوم کو بھی بڑی خوبی سے پیش کرتی ہیں۔

حالانکہ ہم نے سودا کے اشعار کا بہ لحاظِ موضوع جائزہ لیا ہے لیکن ان اشعار میں گل و بلبل، قفس و آئینہ اور ساقی و پیمانہ وغیرہ علامتوں اور ان کے متعلقات کے مفاہیم بھی واضح ہو گئے ہیں۔ ان کے علاوہ شمع و پروانہ

کی علامتیں سودا کے یہاں بہت کم استعمال ہوئی ہیں اور ان کے مفاہیم میں بھی کوئی نیا پن نہیں ہے۔ یہ اشعار دیکھیے:

شمع میں ہر چند ہے سر سے گذر جانے کی طرح
ڈھب گئی لیکن ہمارے دل میں پروانے کی طرح

اتنی بھی پتنگ پیش قدمی
گر شام نہیں سحر گئے ہم

پہلے شعر کا مفہوم یہ ہے کہ حالانکہ شمع بھی (جلتے جلتے) فنا ہوجاتی ہے لیکن پروانے کا فنا ہونا شمع کے فنا ہونے سے مختلف ہے۔ یعنی شمع اپنی ہی آگ میں جل کر فنا ہوتی ہے لیکن پروانہ شمع کی آگ میں جل کر فنا ہوتا ہے۔ شمع کے جلنے میں کوئی خارجی وسیلہ کارفرما نہیں ہوتا ہے۔ جبکہ پروانے کی خاکستری خارجی وسیلہ (شمع) کا ہی نتیجہ ہے اور یہ وسیلہ پروانہ خود تلاش کرتا ہے۔

علامتی سطح پر شمع اس شعر میں ایک بے کیف اور بے تاثر انجام کی علامت ہے اور پروانہ دردناک اور پُر تاثر انجام کی علامت۔

اب آئیے اس شعر کے ذریعے سودا کے یہاں آئینے کی علامتی معنویت کا جائزہ لیں:

برنگِ آئینہ ہم اور سینہ صاف ہوئے
جو اپنے دل پہ کسی شکل سے غبار آیا

شعر کی تفہیم سے پہلے "برنگِ آئینہ سینہ صاف" ہونے اور خود سینہ صافی کے مفہوم پر غور کیجیے:

جب آئینے پر جما ہوا غبار صاف کیا جاتا ہے تو آئینہ زیادہ صاف اور چمکدار ہوجاتا ہے۔

سینہ صافی کا مفہوم یہ ہے کہ ہمارا سینہ تمام خارجی نقوش سے پاک ہے۔ "کسی شکل" کے یہاں دو معنی ہیں۔ ایک تو شکل بمعنی طرح ہے اور دوسرے شکل کوئی خارجی مظہر ہے۔ یعنی ہمارے آئینۂ دل پر جب بھی کسی خارجی نقش کی صورت گری ہوئی ہے تو ہمارا دل (بجائے میلا ہونے کے) اور صاف ہوگیا ہے اس لیے کہ دل کے لیے یہ خارجی نقش اس غبار کی طرح ہے جو آئینے کو میلا کر دیتا ہے اور جس کو صاف کرنے کے بعد آئینہ اور چمکدار ہوجاتا ہے۔

اب مفہوم یہ ہوا کہ ہمارے دل پر جب مادی اشیا کا عکس پڑتا ہے تو ہم اسے فوراً صاف کر دیتے ہیں اس لیے کہ دل فقط اللہ کا مسکن ہے یعنی وہ غیر اللہ قسم کے ہر خیال سے پاک ہے۔

دل یہاں باطنی (اصل) اور مثبت خیالات و رجحانات کی نمائندگی کرتا ہے۔ یعنی منفی خیالات و تصورات نے جب بھی ہمارے مثبت خیالات کو متاثر کرنا چاہا ہے، ہمارے یہ (مثبت) خیالات اور زیادہ مستحکم ہوگئے ہیں۔

سودا کے ان اشعار سے اندازہ ہوسکتا ہے کہ ان کے یہاں بھی میر کی طرح مفاہیم میں توسیع اور مضمون آفرینی کا سلسلہ جاری ہے۔ غزلوں کے علاوہ اپنے منظومات میں بھی سودا نے علامتوں کا بہت زیادہ استعمال کیا ہے۔ حالانکہ سودا نے نہ تو کسی علامت کے بنیادی مفہوم کو تبدیل کیا ہے اور نہ کسی مستعمل علامت کو نمایاں طور پر استعمال کیا ہے،

لیکن مفاہیم میں توسیع و تنوع کا رجحان سودا کے یہاں بہر حال موجود ہے۔

دردؔ :

دردؔ کے یہاں تصوف کا غالب رجحان ہونے کی بنا پر ساقی و میخانہ اور آئینے کی علامتیں نسبتۂ زیادہ استعمال ہوئی ہیں۔ ہم پہلے کہہ چکے ہیں کہ فارسی شاعری میں ساقی و میخانہ اور آئینے وغیرہ کی علامتیں تصوف کے مضامین سے مخصوص ہو گئی تھیں اور انھیں تصوف کی اصطلاحات کے طور پر استعمال کیا جانے لگا تھا۔ دردؔ نے بھی ان علامتوں کے ذریعے زیادہ تر تصوف کے مضامین ادا کیے ہیں۔ لیکن یہ علامتیں دوسرے مفاہیم پر بھی منطبق ہوتی ہیں۔ ساقی و میخانہ اور آئینے کے علاوہ دردؔ کے یہاں دوسری علامتیں مثلاً گل و بلبل، قفس و آشیانہ وغیرہ بھی کثرت سے استعمال ہوئی ہیں۔ مثلاً :

قفس میں کوئی تم سے اے ہم صفیرو!
خبر گل کی ہم کو سناتا رہے گا

اور تو چھوٹ گئے مر کے بھی اے کنجِ قفس
ایک ہم ہی رہے ہر طرح گرفتار ہنوز

صیاد اب رہائی سے کیا مجھ اسیر کو
پھر کس کو زندگی کی توقع بہار تک

جا دے درِ قفس سے یہ بے بال و پر کہاں
صیاد! ذبح کیجیو پر اس کو نہ چھوڑیو

اٹھتی نہیں ہے خانۂ زنجیر سے صدا
دیکھو تو کیا کبھی یہ گرفتار سو گئے

میرؔ و سوداؔ کی طرح دردؔ کے ان اشعار میں بھی اسیری اور بے پر و بالی کا ذکر ہے۔ ہم ان میں سے دو ایک شعروں کے تجزیے سے یہ معلوم کریں گے کہ دردؔ نے متعین مفاہیم میں کوئی توسیع کی ہے یا نہیں۔

اور تو چھوٹ گئے مر کے بھی اے کنجِ قفس
ایک ہم ہی رہے ہر طرح گرفتار ہنوز

موت کنجِ قفس سے بھی رہائی کا ذریعہ ہے اور قیدِ ہستی سے بھی۔ ہمارے کئی ساتھی جیتے جی قفس سے رہا نہ ہو سکے لیکن مر کے رہائی پا گئے۔ یہ بظاہر مجبوری کی انتہا ہے کہ وہ کبھی آزاد نہ ہو سکے، لیکن درحقیقت ہم ان سے کہیں زیادہ مجبور ہیں اس لیے کہ جس آزادی کو ہم زندہ رہ کر حاصل نہیں کر پا رہے ہیں اسے وہ مر کر یعنی صلاحیتِ عمل سلب ہو جانے کے بعد بھی حاصل کرنے میں کامیاب ہو گئے اور ہم زندہ رہتے ہوئے یعنی صلاحیت عمل رکھتے ہوئے بھی نہ کنجِ قفس سے رہائی حاصل کر سکے نہ قیدِ ہستی سے۔

اب چمن اور اس کے تلازمات پر مشتمل دوسرے موضوعات کی نمائندگی کرنے والے یہ علامتی پیرائے بھی دیکھیے :

حیف کہتے ہیں ہوا گلزار تاراجِ خزاں
آشنا اپنا بھی واں اک سبزۂ بیگانہ تھا

چٹکا عبث نہیں کوئی غنچہ چمن میں آہ
اے توسنِ بہار تجھے تازیانہ تھا

جوشِ جنوں کے ہاتھ سے فصلِ بہار میں
گل سے بھی ہو سکی نہ گریباں کی احتیاط

نہ پایا جو گیا اس باغ سے ہرگز سراغ اس کا
نہ پلٹی پھر صبا ادھر نہ پھر آئی نظر شبنم

اے غنچہ تجھ سے آگے جو کچھ کہ تھا گرہ میں
گل یاں لٹا گئے ہیں گل رخت دل کے ہاتھوں

اے گل تو رخت باندھ اٹھاؤں میں آشیاں
گل چیں تجھے نہ دیکھ سکے باغباں مجھے

یہ تمام اشعار زوال اور بے ثباتی کا مفہوم ادا کرتے ہیں اور ان میں سے ہر شعر مختلف و توعوں پر منطبق ہوتا ہے۔ مثلاً :

حیف کہتے ہیں ہوا گلزار تاراجِ خزاں
آشنا اپنا بھی واں اک سبزۂ بیگانہ تھا

سبزۂ بیگانہ چمن میں ایک بے وقعت، غیر اہم اور بظاہر غیر متعلق شے ہے اور میرا چمن سے تعلق اس غیر متعلق شے کے وسیلے سے ہے لہٰذا گلزار کے تاراج ہو جانے پر مجھے سب سے زیادہ غم اسی شے کا ہے جو میری

ہی طرح چمن سے غیر متعلق ہے۔

چٹکا عبث نہیں کوئی غنچہ چمن میں آہ
اے توسنِ بہار تجھے تازیانہ تھا

غنچہ چٹک کر بہار کو بے ثباتی کا احساس دلاتا ہے کہ چٹکنے کے بعد ہماری زندگی کا خاتمہ ہے اور ہماری زندگی کا خاتمہ بہار کا خاتمہ ہے۔ تازیانے سے چونکہ توسن کی رفتار تیز ہو جاتی ہے اور وہ اپنی منزل پر جلد پہنچ جاتا ہے اس لیے غنچے کا چٹک کر توسنِ بہار کے لیے تازیانہ ہونا توسنِ بہار کا اشارہ ہے۔ مصرعۂ اولیٰ میں آہ کے لفظ نے بے ثباتی کی اس پوری کیفیت میں تاثر پیدا کر دیا ہے۔

اے گل تو رخت باندھ اٹھاؤں میں آشیاں
گل چیں تجھے نہ دیکھ سکے باغباں مجھے

میرا آشیانہ چمن میں گل کی وجہ سے قائم ہے۔ گل کو گل چیں کا خوف ہے اور مجھے باغباں کا خوف۔ اس لیے گل کے رخت باندھنے کے ساتھ ساتھ میرے آشیاں کی منتقلی بھی ضروری ہے۔ یعنی میرے آشیاں اٹھانے کے دو سبب ہیں۔ ایک تو گل کا رخت باندھنا اور دوسرے باغباں مجھے پسند نہیں کرتا۔ یہاں باغباں اور گل چیں مخالف عناصر کی علامت ہیں کہ وہ گل اور آشیاں کو باغ میں رہنے نہیں دیتے۔

اس شعر میں علامتوں کی معنوی تقلیب ملاحظہ کیجیے:

جوشِ جنوں کے ہاتھ سے فصلِ بہار میں
گل سے بھی ہو سکی نہ گریباں کی احتیاط

عام مفہوم میں فصلِ بہار میں گلوں کو دیکھ کر (عاشقوں کے دل میں)

جنون پیدا ہوتا ہے لیکن یہاں خود گل جنون کا شکار ہوتا ہے ۔ دردؔ نے
اس شعر میں روایتی مفہوم کو الٹ دیا ہے ۔ یعنی فصلِ بہار میں ایسا شباب
ہے کہ گل یعنی معشوق نے بھی اپنا گریباں چاک کر دیا اور مبتلائے جنوں
ہو گیا ۔

اور اب دردؔ کے یہاں شمع و پروانہ کی علامتوں سے متعلق اشعار:

یہ رات شمع سے کہتا تھا دردؔ پروانہ
کہ حالِ دل کہوں گر جان کی اماں پاؤں

شمع کے صدقے تو ہوتے ابھی دیکھا تھا اسے
پھر جو دیکھا تو نہ پایا اثرِ پروانہ

شمع بھی جل کے بجھی صبح نمودار ہوئی
پوچھوں اب دردؔ میں کس سے خبرِ پروانہ

پہلے دو شعروں کا مجموعی مفہوم اس طرح ہے :

پروانے کا حالِ دل یہ ہے کہ وہ شمع سے عشق کرتا ہے اور اس عشق کے
اظہار میں اسے اپنی جان گنوانی پڑتی ہے ۔ یعنی وہ شمع پر صدقے ہو جاتا ہے
اور اس کا نشان تک باقی نہیں رہتا ۔ پروانہ چونکہ شمع پر اپنی جان نثار کرتا
ہے اس لیے شمع ہی اس کے انجام سے باخبر ہوتی ہے ۔ اس طرح دونوں ہی
اشعار متعین مفاہیم کی نمائندگی کرتے ہیں لیکن تیسرے شعر میں زوال
کا مفہوم بڑی خوبی سے ادا کیا ہے ۔

پروانے کا وجود دو چیزوں پر منحصر ہے ۔ شمع اور رات ۔ اور دونوں

ساتھ ساتھ ختم ہوئے ہیں ۔ یعنی زوال کے آثار میں سے بھی اب کوئی شے
باقی نہیں ہے ۔

ساقی و میخانہ اور آئینے کی علامتیں اور ان کے تلازمے چونکہ تصوف
کے موضوعات سے نسبتاً زیادہ مناسبت رکھتے ہیں اس لیے دردؔ کے یہاں
یہ علامتیں زیادہ استعمال ہوئی ہیں درحالیکہ یہ پیرائے دوسرے مفاہیم پر بھی منطبق
ہوتے ہیں اور ان سے ذہن دوسرے موضوعات کی طرف بھی منتقل ہوتا ہے
تاہم اپنے ظاہری مفہوم میں یہ پیرائے صوفیانہ مضامین کی نمائندگی کرتے
ہیں ۔ پچھلے باب میں ہم کہہ چکے ہیں کہ ساقی و میخانہ کی علامتیں تصوف کے مضامین
سے مخصوص ہو گئی تھیں اس لیے تصوف کے دائرے میں ساقی و میخانہ کو علامت
کے بجائے اصطلاح کا درجہ حاصل ہو گیا ۔ ان علامتوں پر مشتمل دردؔ کے
یہ اشعار دیکھیے :

ساقی ! مرے بھی دل کی طرف ٹک نگاہ کر
لب تشنہ تیری بزم میں یہ جام رہ گیا

ساقی کیدھر ہے کشتیِ مے
اب کے کھیوے میں پار ہیں ہم

ساقی اس وقت کو غنیمت جان
پھر نہ میں ہوں نہ تو نہ یہ گلشن

ساقیا یاں لگ رہا ہے چل چلاؤ جب تلک بس چل سکے ساغر چلے

کرے ہے مست نگاہوں میں ایک عالم کو
لیے پھرے ہے یہ ساقی شراب آنکھوں میں

کیا چھپ رہی ہے پردۂ مینا میں دخترِ رز
روشن کر اپنے جلوے سے چشمِ ایاغ کو

دے لے جو کچھ کہ شیشے میں باقی شراب ہو
ساقی! ہے تنگ عرصۂ فرصت شتاب ہو

نشہ کیا جانے وہ کہنے کو مے آشام ہے شیشہ
جہاں میں دخترِ رز سے عبث بدنام ہے شیشہ

لا گلابی دے مجھے ساقی کہ یاں مجلس ہی
خالی ہو جائے ہے پیمانے کے بھرتے بھرتے

ان میں سے کئی اشعار میں شراب معرفت کی شراب ہے۔ ساقی خدا کی علامت ہے۔ شیشہ و جام دل کا مفہوم ادا کرتے ہیں جس میں شرابِ معرفت ہوتی ہے۔ مجلس اور میکدہ دنیا کی علامتیں ہیں۔ تصوف کے مضامین کے علاوہ ان علامتوں کے مفاہیم سماجی اور سیاسی موضوعات پر بھی منطبق ہوتے ہیں اور ان کا اطلاق فرد کے ذہنی اور مادی تجربات پر بھی ہوتا ہے۔ اس لیے کہ یہ علامتیں ان موضوعات سے بھی اسی طرح مناسبت رکھتی ہیں جس طرح صوفیانہ مضامین سے۔ یہی وجہ ہے کہ بعد میں ان علامتی پیرایوں میں سیاسی

موضوعات کی عکاسی ہونے لگی۔ سیاسی مفہوم میں ساقی صاحبِ اقتدار شخصیتوں کی علامت بن گیا۔ رند و میخوار اور جام و پیمانہ۔ رعایا اور قوم کے متعلقات کا مفہوم ادا کرنے لگے اور میکدہ اور میخانہ ملک و وطن کے ترجمان بن گئے۔ شراب فیوض و برکات کے مفہوم کی حامل ہو گئی۔ پھر دھیرے دھیرے یہ مفاہیم بھی تبدیل ہونے لگے اور یہ علامتیں دوسرے معانی و مطالب کی ترجمانی کرنے لگیں۔ لیکن ان علامتوں میں آئینے کی سی قوت اور وسعت پیدا نہ ہو سکی کلاسیکی روایت میں آئینے میں آخر تک تبدیلی پیدا ہوتی رہی لیکن دورِ جدید میں یہ تبدیلی نظر نہیں آتی۔

آئینے کی علامتی قوت اور اس کی معنوی وسعت پر ہم پچھلے ابواب میں تفصیل سے بحث کر چکے ہیں۔ دردؔ کی شاعری میں بھی آئینہ بظاہر تصوف کی نمائندگی کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے لیکن علامتی پیرایوں کے تجزیے سے ذہن مختلف غیر صوفیانہ موضوعات کی طرف منتقل ہوتا ہے۔

اے دردؔ کر ٹک آئینۂ دل کو صاف تو
پھر ہر طرف نظارۂ حسن و جمال کر

ہے مظہرِ انوارِ صفا میری کدورت
ہر چند کہ آہن ہوں پہ آئینہ بنا ہوں

مٹ جائیں ایک آن میں کثرت نمائیاں
ہم آئینے کے سامنے جب آ کے ہو کریں

حیرت زدہ نہیں ہے فقط تو ہی آئینے　　یاں ملک بھی جس کی آنکھ کھلی ہر سو تکے ہے

جز اہلِ صفا بتا تو، جوں عکس
اے آئینہ! کس کے گھر گئے ہم

طلسمِ ہستیِ موہوم دل پر سخت پتھر ہے
بسانِ عکس آئینہ مجھے سدِّ سکندر ہے

آئینۂ عدم ہی میں ہستی ہے جلوہ گر
ہے موجزن تمام یہ دریا سراب میں

آئینے اور اس کے تلازمات عکس، دل، صفا، غبار، کدورت وغیرہ کی معنویت پر اس سے قبل بھی گفتگو کی جا چکی ہے۔ مندرجہ بالا اشعار میں بھی یہ علامتیں اور تلازمے انھیں مفاہیم کی نمائندگی کرتے ہیں۔ یعنی آئینۂ دل (عکسہائے دنیا سے) میلا ہے۔ اسے صاف کرنے سے نظارۂ حسن جمال ہوگا۔ یہ نظارۂ حسن وجمال دراصل اللہ کا نظارہ ہے۔ آئینہ آہن سے بنتا ہے یعنی لوہے کو گھسنے سے اس کی کدورت صاف ہو جاتی ہے اور اس کی سطح چمکدار ہو کر آئینہ بن جاتی ہے اور یوں وہ مظہرِ انوارِ صفا ہو جاتا ہے آئینے کی کثرت نمائیاں دراصل وہ مادی اور شخصی تصویریں ہیں جو اس میں نظر آتی ہیں۔ آئینے کے یہ مادی مظاہر ایک ہو میں صاف ہو جاتے ہیں اس لیے کہ آئینے میں غیر اللہ کا گذر نہیں۔ حیرت کا مفہوم آئینے سے مخصوص ہے۔ آئینہ دل اور دنیا دونوں کی طرف ذہن کو منتقل کرتا ہے یعنی حیرت کا عالم دل پر ہی نہیں بلکہ تمام مظاہر پر طاری ہے کہ اس کون و مکان کا خالق کون ہے۔

ان اشعار کے مجموعی مفاہیم کے بعد کچھ شعروں کا فرداً فرداً تجزیہ بھی ضروری ہے اور اس کے لیے پہلے یہ شعر:

جز اہلِ صفا بتا تو، جوں عکس
اے آئینے کس کے گھر گئے ہم

شعر کے مفہوم کے لیے پہلے عکس کی معنویت پر نظر کیجیے:

عکس اسی شے میں اترتا ہے جو صاف اور شفاف ہوتی ہے۔

عکس غیر مادی طور پر آئینے میں منتقل ہوتا ہے اور آئینے پر اثر انداز نہیں ہوتا۔

یعنی ہم عکس کی طرح انھیں (لوگوں) کے یہاں گئے جو اہلِ صفا ہیں اور اس طرح گئے کہ ہمارے جانے کی گواہی آئینے کے سوا دوسرا کوئی نہیں دے سکتا۔ اس لیے کہ آئینہ خود بھی اہلِ صفا ہے۔ یعنی ہمارا تعلق ہمیشہ خوش کردار اور باصفات لوگوں سے رہا اور اس تعلق میں بھی ہم بے غرض اور بے طلب رہے اور اپنے نیک طینت اور شائستۂ اخلاق متعلقین کے لیے کسی طرح کا بوجھ نہیں بنے۔

آئینۂ عدم ہی میں ہستی ہے جلوہ گر
ہے موجزن تمام یہ دریا سراب میں

پورا شعر حیات بعد الموت کا مفہوم ادا کرتا ہے۔ ہستیِ حقیقی آئینۂ عدم میں جلوہ گر ہے اور ہستیِ ظاہری ہستیِ موہوم ہے۔

مصرعِ ثانی میں دریا سے زندگی اور اس کے متعلقات کی علامت ہے۔ یعنی ہماری زندگی، ہمارے افکار و خیالات، ہمارا تصور و تفکر سب کچھ سراب کا انداز رکھتا ہے جو مشہود ہوتے ہوئے بھی معدوم ہوتا ہے۔

دردؔ نے اس شعر میں دریا کے سراب میں موجزن ہونے سے جو مضمون آفرینی کی ہے اس نے شعر کو مروجہ مفہوم کے دائرے میں رہتے ہوئے بھی منفرد کر دیا ہے۔

تمام یعنی یہ دریا جتنا اور جو کچھ بھی ہے وہ سب سراب کے اندر ہے سراب کے باہر کچھ نہیں۔ اور خود سراب جو اس دریا کا ظرف ہے، محض نظر کا دھوکا ہے جس کا حقیقی وجود نہیں ہے۔ آئینہ بھی سراب کی طرح ہے یعنی اس میں جو تمثال نظر آتی ہے اس کا وجود حقیقی ہوتا ہے آئینۂ عدم میں آئینے کا وجود نہیں ہے۔

عام آئینے میں پڑنے والے عکس کا وجود حقیقی نہ سہی لیکن اس عکس کی اصل کا وجودِ حقیقی ہونا لازم ہے۔ دردؔ کی مضمون آفرینی یہ ہے کہ ہستی صرف آئینۂ عدم ہی میں نظر آ سکتی ہے، اس آئینے کے باہر اس کا وجود نہیں ہے۔ یہ دریا سارا کا سارا سراب کے اندر ہی موجزن ہے۔

آئینۂ عدم نفی ہے، سراب نفی ہے، ہستی اور اس کا استعارہ (دریا) بھی نفی ہیں۔ دونوں مصرعوں میں نفی نفی مل کر اثبات کی صورت پیدا کرتے ہیں اور یہ اثباتی صورت وجود کی نفی کو مستحکم کرتی ہے۔

طلسمِ ہستی موہوم ..... الخ کے علامتی مفاہیم ہم پچھلے باب میں تفصیل سے بیان کر آئے ہیں۔ اس طرح اوپر کے اشعار میں آئینہ (تصوف کی اصطلاح) اور یک سطحی مفہوم کے علاوہ مختلف معنوی جہتوں کی نمائندگی کرتا ہے مندرجہ بالا اشعار کے جائزے اور تجزیے سے معلوم ہوتا ہے کہ سوداؔ کی طرح دردؔ کے یہاں بھی علامتوں کے متعین مفاہیم میں توسیع کا رجحان موجود ہے۔ بالخصوص آئینے کی علامت کو دردؔ نے اپنے خصوصی تصوفانہ

تجربات کی مدد سے بڑی وسعت عطا کی ہے اور اس کے مختلف استعمالات سے اسے کثیر المفہوم بنا دیا ہے۔

قائمؔ

قائمؔ کے کلام میں تعدادِ اشعار کے اعتبار سے سب سے زیادہ علامتی پیرائے ملتے ہیں۔ اردو شعرا میں غالباً قائمؔ ہی ایسے شاعر ہیں جنھوں نے غالبؔ کے بعد علامتی پیرائیہ بیان زیادہ استعمال کیا ہے۔ قائمؔ کے یہاں علامتوں کے تقریباً سارے دستے موجود ہیں۔ پیشرو اور ہم عصر شعرا کی طرح قائمؔ کی غزلوں میں بھی چمن اور اس کے تلازمات پر مشتمل اشعار سب سے زیادہ ہیں۔ ساقی و میخانہ، شمع و پروانہ اور دوسری علامتیں بھی موجود ہیں لیکن ان کا استعمال نسبتہً کم ہے۔ سب سے پہلے ہم چمن اور اس کے تلازمات پر مشتمل اشعار کا جائزہ لیں گے اور دیکھیں گے کہ قائمؔ نے ان میں کوئی مضمون آفرینی کی ہے یا انھیں محض روایتی مفاہیم تک محدود رکھا ہے:

اے غافلِ فرصت یہ چمن مفت نظر ہے
پھر فصلِ بہار آئے نہ موسم ہو خزاں کا

نہ جانے کون سی ساعت چمن سے بچھڑے تھے
کہ آنکھ بھر کے نہ پھر سوئے گلستاں دیکھا

ہر رنگِ غنچہ بہار اس چمن کی سنتے تھے
پہ جوں ہی آنکھ کھلی موسمِ خزاں دیکھا

سرتہہ بال کٹی عمر مرے بلبل کو
قابلِ سیر مگر یہ گُل و گلزار نہ تھا

گُلِ شگفتۂ دریوزہ ہوں میں گلشن میں
زیادہ بادِ خزاں سے ہے مجھ کو نسیمِ صبا

فریبِ باغباں پہ ہو کے غافل
نہ اے بلبل اکٹھے خار و خس کر

کہہ عندلیب گُل نے جو پھاڑا ہے پیرہن
رکھتا ہے کس کے گوشۂ دستار کی ہوس

اس چمن میں دیکھیے کیونکر بسر ہو اے نسیم
ہے مزاجِ نکہتِ گُل شوخ اور ہم بے دماغ

آئی اگر بہار تو کیا فائدہ کہ یاں
ناساز ہے مزاج سے اپنے ہوائے گُل

لے پہنچا تو صحنِ چمن تک ہمیں نسیم
آمادہ سفر ہیں برنگِ غبار ہم

کھٹکا صبا کے پاؤں کا سُن کر برنگِ بو
آغوشِ گُل میں ہوتے تھے نت بیقرار ہم

تو اتنے واسطے اے باغباں نہ کاوش کر
بہت ہے سایۂ دیوارِ گلستاں مجھ کو

عجب مزا ہے چمن بیچ، پر ہزار افسوس
کہ صبح و شام ہے گُل چیں سراغ میں گُل کے

بادی النظر میں یہ اشعار روایتی مفاہیم کی نمائندگی کرتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں اور معنوی اعتبار سے ان میں کوئی خاص تبدیلی نظر نہیں آتی۔ لیکن اشعار کے تجزیے کے بغیر ہم ان پیرایوں میں مستعمل علامتوں کے مضمرات تک نہیں پہنچ سکتے اور یہی مضمرات مفاہیم کی مختلف جہتوں کی طرف ہماری رہنمائی کرتے ہیں۔ اس لیے ہم مندرجہ بالا اشعار میں سے چند شعروں کا تجزیہ کریں گے۔

برنگِ غنچہ بہار اس چمن کی سنتے تھے
پہ جوں ہی آنکھ کھلی موسمِ خزاں دیکھا

یعنی جب ہم اپنی بہار پر پہنچے تو زمانے کی بہار ختم ہوگئی۔ جب تک ہم اپنی تکمیل کو نہیں پہنچے تھے اس چمن کی بہار کے بارے میں سنتے تھے۔ لیکن جیسے ہی ہمارے سازگار دن آئے زمانہ (خارجی عناصر) ناسازگار ہو گیا۔

آنکھ کھلنے سے علم و ادراک کی طرف ذہن منتقل ہوتا ہے۔ وہ دنیا جس کے بارے میں ہم نے سنا تھا کہ ابھی آغاز و ارتقا کے مدارج میں ہے، جب ہمیں ادراک و شعور حاصل ہوا تو ناپید و نابود نظر آئی۔

گلِ شگفتہ دیروزہ ہوں میں گلشن میں
زیادہ بادِ خزاں سے ہے مجھ کو بیمِ صبا

شعر کی تفہیم کے لیے پہلے صبا اور خزاں کے مفہوم پر غور کیجیے:

صبا ایک تعمیری قوت ہے۔ اس کا کام شاخوں پر نئے نئے پھول کھلاتے جانا یعنی ارتقا میں معاون ہونا ہے۔

خزاں تخریبی قوت ہے جو لاشعوری ہر چیز کو تباہ کر دیتی ہے۔ خزاں میں نئے پھول نہیں کھلتے اور پرانے پھول باقی رہتے ہیں۔

اب شعر کے ظاہری مفہوم کا ایک پہلو یہ ہے کہ مجھے بادِ خزاں سے زیادہ بیمِ صبا اس لیے ہے کہ وہ قوت جو میرے وجود کا سبب ہے وہی میری تباہی کا باعث ہے۔

دوسرا پہلو یہ ہے کہ اگر گلشن میں صبا کے بجائے خزاں آتی ہے تو میرا وجود برقرار رہے گا۔ صبا میری جگہ پر نئے پھول کھلا دے گی۔

علامتی مفہوم میں گلِ شگفتہ دیروزہ فرسودہ روایات و اقدار کا مفہوم ادا کرتا ہے اور بادِ صبا تبدیلی یعنی نئی اقدار کی نمائندگی کرتی ہے۔ تبدیلی کے شروع ہوتے ہی روایت منسوخ ہو جاتی ہے اس لیے تبدیلی سے سب سے زیادہ خطرہ پرانی روایات کو لاحق ہوتا ہے۔

اس چمن میں دیکھیے کیونکر بسر ہو اے نسیم
ہے مزاجِ نکہتِ گل شوخ اور ہم بے دماغ

بے دماغی وہ کیفیت ہے جس میں کوئی شے اچھی نہیں معلوم ہوتی۔ یعنی نکہتِ گل چمن میں ہر وقت ہمیں چھیڑتی رہے گی اور ہم اس کی شوخی سے لطف نہیں لے سکتے لہٰذا ہماری اس چمن میں بسر ہونا مشکل ہے۔ ہم ہیں تو

چمن زاد لیکن جس بنا پر چمن چمن ہے وہی شے ہمیں ناگوار ہے۔

اسی مفہوم میں انشا اور غالب کے شعر بھی ہیں:

نہ چھیڑ اے نکہتِ بادِ بہاری راہ لگ اپنی
تجھے اٹکھیلیاں سوجھی ہیں ہم بیزار بیٹھے ہیں
— انشا

محبت تھی چمن سے لیکن اب یہ بے دماغی ہے
کہ موجِ بوئے گل سے ناک میں آتا ہے دم میرا
— غالب

لیکن قائم کے شعر میں چونکہ نسیم سے خطاب ہے اور نسیم ہی نکہتِ گل لاتی ہے اس لیے نسیم کو خطاب کرنے سے قائم کا شعر انشا اور غالب کے اشعار سے بہتر ہے۔

لے پہنچا تو صحنِ چمن تک ہمیں نسیم
آمادۂ سفر ہیں برنگِ غبار ہم

شعر سے جو مفہوم برآمد ہوتا ہے وہ یہ کہ کوئی چمن ہی کا آدمی ہے لیکن چمن سے باہر ہے اور چمن کی حسرت میں قریبِ مرگ ہے لہٰذا چاہتا ہے کہ چمن ہی میں موت آئے اس لیے نسیم سے استدعا کر رہا ہے کہ ہمیں صحنِ چمن تک پہنچا دے۔

اگر شعر میں مضمر ایک استفہام کو مدِ نظر رکھا جائے تو ایک اور مفہوم کی طرف ذہن منتقل ہوتا ہے۔ استفہام یہ ہے کہ ہم برنگِ غبار آمادۂ سفر کیوں ہیں۔؟ اس لیے کہ اس طرح نسیم کے ساتھ چمن تک پہنچنا لازم ہے کیونکہ غبار کی اپنی کوئی سمت نہیں ہوتی اس کا اڑنا ہوا (نسیم) کی سمت پر منحصر ہے۔ اگر برنگِ غبار آمادۂ سفر نہ ہوتے تو ممکن ہے چمن کے بجائے کہیں اور نکل جاتے جبکہ چمن ہی ہماری منزل ہے۔

قفس، آشیاں اور صیاد وغیرہ کا ذکر میر ہی کی طرح قائم کے یہاں
بھی نسبتہً زیادہ ہے۔ یہ اشعار دیکھیے:

آہ اے مرغِ چمن کچھ تو بھی واقف ہے کہ صبح
گل نے کیا پوچھا تھا ہنس کر باغباں نے کیا کہا

چھوٹ کر دام سے ہم گرچہ رہے گلشن میں
پر تری قید کو صیاد بہت یاد کیا

قفس سے مشتِ پر اپنے تو باغ تک لیجائے
ولے کہاں ہے وہ اب الفتِ قدیمِ صبا

کچھ آج دل پہ یہ وحشت کا رنگ ہے صیاد
ترے قفس سے چمن مجھ پہ تنگ ہے صیاد

پہنچتی نہیں باد بھی زنداں تلک اپنے تو آہ
کس سے پوچھیں یاں ہم اپنے آشیانے کی خبر

اک عمر گذری گرچہ قفس میں ہمیں، پہ ہے
جی میں وہی ہوائے گل و گلستاں ہنوز

کیوں تو صیاد کیا ہم کو گرفتارِ قفس — ہم نہ شائستۂ بسمل نہ سزاوارِ قفس

جس گھڑی کرتے تھے سودائے چمن بلبل سے
ہم زرِ داغِ جگر سے تھے خریدارِ قفس

موندا ہے پرِ شکستہ نہ چاکِ قفس کہ ہم
ٹک یاں کو دیکھ لیتے ہیں صیاد کی طرف

واقف میں پریشانیِ صحنِ چمن سے کیا
پہنچا قفس میں کام مرا بال و پر تلک

آوارہ کر چمن میں مرے بال و پر نسیم
آئندہ تا نہ ہووے کوئی مبتلائے گل

صیاد اب تو چھوڑ کہ پہنچیں چمن تلک
چھوڑے گا تب کہ فائدہ جب بال و پر گئے

نقل کردہ اشعار کے مفاہیم کا تنوع معلوم کرنے کے لیے ان میں سے چند کا
تجزیہ ضروری ہے:

چھوٹ کر دام سے ہم گرچہ رہے گلشن میں
پر تری قید کو صیاد بہت یاد کیا

ہمارا اصل مسکن گلشن تھا لیکن ہم صیاد کے دام میں گرفتار تھے۔ اس کے
دام سے چھوٹ کر اگرچہ ہم پھر گلشن میں آ گئے ہیں لیکن ہمیں صیاد کی قید
بہت یاد آتی ہے۔ سوال یہ ہے کہ ہمیں گلشن میں صیاد کی قید کیوں یاد آئی

ہے۔؟ اس لیے کہ قفس سے آنے کے بعد ہم نے چمن کا ماحول اپنے لیے بدلا ہوا پایا۔ لیکن ابھی سوال کا جواب پورا نہیں ہوا۔ جواب کی تکمیل کے لیے قفس اور چمن کے ماحول کے فرق کو سمجھنا ضروری ہے۔

قفس کی زندگی چمن کے مقابلے میں آزادی کے فقدان کے سوا ہر لحاظ سے بہتر ہے۔ قفس میں ہم چمن کے مقابلے میں تمام بلاؤں سے محفوظ ہیں۔

صیاد جہاں ہمیں چمن سے چھڑاتا ہے اور قفس میں قید کرتا ہے وہاں ہمارا کفیل اور خبر گیر بھی ہے۔

اس طرح قفس کی زندگی چمن کی زندگی سے بہتر تھی اسی لیے ہمیں صیاد کی قید یاد آتی ہے۔

شعر میں مضمر ایک پہلو یہ بھی ہے کہ چمن میں رہنا اور قفس سے چھوٹنا چونکہ ماضی کی بات معلوم ہوتی ہے اس لیے پرندہ غالباً اب پھر صیاد کے پھندے میں ہے اور وہ صیاد سے یہ کہہ کر کہ "تیری قید کو بہت یاد کیا" ایک طرح کی حکمتِ عملی سے کام لے رہا ہے کہ شاید صیاد اپنی تحسین و تعریف پر خوش ہو کر مجھے رہا کر دے۔

ایک اور پہلو شعر میں یہ بھی ہے کہ پرندہ قفس سے نہیں دام سے چھوٹا ہے دام قفس اور چمن کے درمیان کی چیز ہے اور پرندہ چونکہ دام ہی سے چھوٹ گیا اس لیے قفس تک پہنچا ہی نہیں۔ دام میں پرندہ دانے کی وجہ سے پھنستا ہے اور اب چمن میں آب و دانے کی کمی ہے اس لیے ہم پھر دام کو یاد کر رہے ہیں۔

شعر کے بعض اور پہلوؤں پر غور کرنے سے مزید مفاہیم پیدا ہو سکتے ہیں یا بیان کردہ مفاہیم میں توسیع ہو سکتی ہے۔

کچھ آج دل پہ یہ وحشت کا رنگ ہے صیاد ترے قفس سے چمن مجھ پہ تنگ ہے صیاد

قفس کے مقابلے میں چمن کشادہ تر جگہ ہے لیکن وحشت کا عالم یہ ہے کہ چمن قفس سے زیادہ تنگ محسوس ہو رہا ہے اور وحشت کی وجہ یہ ہے کہ چمن میں (پرندے کی) توقع کے خلاف کوئی بات ہوئی ہے اور چمن میں توقع کے خلاف کسی بات کا ہونا اذیت کا باعث ہے اس لیے کہ چمن پرندے کی رہائش ہے اور چمن سے اسے گہرا لگاؤ ہے یعنی چمن کے قفس سے زیادہ تنگ ہونے کی وجہ یہ ہے کہ چمن کی صورتِ حال نہ صرف معمول کے برعکس بلکہ قفس سے بھی بدتر ہے۔

ہوندا ہے پر شکستہ نہ چاکِ قفس کہ ہم
تک یاں کو رہ دیکھ لیتے ہیں صیاد کی طرف

میر کے یہاں ہم چاکِ قفس کے معنوی پہلوؤں پر بحث کر چکے ہیں کہ چاکِ قفس باغ اور قفس کے درمیان ایک ناقابلِ عمل رابطہ ہے۔ چاکِ قفس سے اسیرِ قفس چمن کا نظارہ کر سکتا ہے۔ لیکن قائم کے اس شعر میں برعکس صورتِ حال ہے۔ یہاں چاکِ قفس سے چمن کا نظارہ نہیں بلکہ صیاد کا مشاہدہ ہو رہا ہے۔

چونکہ صیاد کا رابطہ چمن سے ہے اس لیے صیاد کے تغیرات سے ایک طرف چمن کے حالات کا بھی پتہ چل جائے گا اور دوسری طرف ہمیں یہ اندازہ بھی ہو جائے گا کہ صیاد ہمیں رہا کرنا چاہتا ہے یا نہیں۔ صیاد کی طرف دیکھنا اس لیے بھی معنی رکھتا ہے کہ اگر ہمیں صیاد کو دیکھ کر اپنی رہائی کا امکان نظر آئے تو ممکن ہے شکستہ بالی کے باوجود چمن تک پہنچنے کی خواہش ہمارے اندر پھر عود کر آئے۔

آوارہ کر چمن میں مرے بال و پر نسیم
آئندہ تا نہ ہوئے کوئی مبتلائے گل

میں چمن میں مبتلائے گل تھا، اس جرم میں مجھے اسیر کر کے میرے بال و پر نوچ دیئے گئے۔ اب ان پروں کو تو چمن میں آوارہ کر تاکہ آئندہ کوئی گل کے عشق

میں مبتلا نہ ہو۔

علامتی سطح پر گگ یہاں خواہش پرستی کا مفہوم ادا کر رہا ہے۔ یعنی خواہش پرستی انسان کی تباہی کا باعث ہے اور اس میں انسان اسی طرح بے عمل ہو جاتا ہے جس طرح عشق میں۔ اور عشق بھی دراصل خواہش پرستی کی ہی ایک شکل ہے۔

اشعار کے ان تجزیوں سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ قائم کے یہاں قفس آشیاں اور صیاد وغیرہ علامتوں کے مفاہیم میں توسیع اور تنوع دونوں موجود ہیں۔

ساقی و میخانہ کی علامتیں قائم کے یہاں کم بلکہ بہت کم استعمال ہوئی ہیں اور ان کے مفاہیم میں کوئی ندرت بھی نہیں ہے۔ مثلاً یہ دو شعر:

کیوں چھوڑتے ہو دُردِ تہہ جام میکشو
ذرہ ہے یہ بھی آخر اسی آفتاب کا

دریا دلی میں ساقی دیکھی تری کہ تو نے
یہ مے دی جس میں لب بھی اپنے تو نم نہ ہونگے

اور اب شمع و پروانہ سے متعلق یہ اشعار دیکھیے:

گویا بھڑکے ہے اسے دیکھ یہ جی میں تو وہی
رشتۂ الفتِ پروانہ نہاں رکھتی ہے شمع

شمع تک جاتے تو دیکھا تھا ہم اس کو قائم
پھر نہ معلوم ہوئی کچھ خبرِ پروانہ

دیکھ کیا پتنگ کی خاطر شعلۂ شمع ہاتھ ملتا ہے

رات لیتا ہے زباں شمع کی مونہہ میں گگ گیر
کیوں نہ پروانہ جلے بات پہ جل جانے کی

پہلے شعر کا مفہوم یہ ہے کہ شمع بظاہر پروانے کو دیکھ کر بھڑکتی ہے لیکن اس کی محبت بھی نہاں رکھتی ہے۔ شعر کی مزید تفہیم کے لئے اب ان نکات پر نظر کیجیے:

(۱) شمع کے جسم میں جو ڈوری (رشتہ) ہوتی ہے وہی (موم کے ساتھ) جلتی ہے اور اسی سے شعلہ وجود میں آتا ہے۔

(۲) اسی شعلے کی طرف پروانہ لپکتا ہے اور یہی شعلہ پروانے کو دیکھ کر بھڑکتا ہے۔ یعنی اگر شعلہ نہ ہو تو پروانہ شمع کی طرف نہ لپکے اور شعلہ اس ڈوری کی وجہ سے ہے جو شمع کے جسم میں نہاں ہے۔ اس طرح پروانے کی محبت (رشتے کی شکل میں) خود شمع کے اندر موجود ہے۔ لیکن شعلہ پروانے کو دیکھ کر بھڑکتا ہے۔

شمع تک جاتے تو دیکھا تھا ہم اس کو قائم
پھر نہ معلوم ہوئی کچھ خبرِ پروانہ

قائم کا یہ شعر درد کے اس شعر کا عکس ہے:

شمع کے صدقے تو ہوتے ابھی دیکھا تھا اسے
پھر جو دیکھا تو نہ پایا اثرِ پروانہ

لیکن درد کے شعر میں اثرِ پروانہ سے معنی کا جو تاثر پیدا ہوتا ہے وہ قائم کے شعر میں مفقود ہے۔ درد کے شعر میں اثرِ پروانہ سے بنیادی مفہوم کے علاوہ دوسرے نکات کی طرف بھی ذہن منتقل ہوتا ہے۔

لیکن قائم اور درد دونوں سے بہتر میر کا یہ شعر ہے:

کچھ نہ دیکھا پھر بجز اک شعلۂ پر پیچ و تاب
شمع تک ہم نے بھی دیکھا تھا کہ پروانہ گیا

اور اب یہ شعر: دیکھ کیا پتنگ کی خاطر
شعلۂ شمع ہاتھ ملتا ہے

شعلۂ شمع کا بھڑکنا پتنگ کے لیے ہاتھ ملنا ہے۔ پروانہ جب شعلے کی لپیٹ میں آتا ہے تو فنا ہو جاتا ہے اور اسی کے ساتھ شعلے میں حرکت پیدا ہوتی ہے اور یہی دراصل پتنگ کے لیے شعلے کا ہاتھ ملنا ہے۔ یعنی اس طرح ہاتھ مل کر (بھڑک کر) شعلۂ شمع پروانے کی موت پر افسوس کرتا ہے۔ ذیل کے دو شعر بھی اسی مضمون کو ادا کرتے ہیں:

غم اس کو حسرتِ پروانہ کا ہے اے شعلہ
ترے لرزنے سے ظاہر ہے ناتوانیٔ شمع

— غالب

غم اس کو کس طرح سے نہیں ہے پتنگ کا
رونے ہی سے ہے شمع کے ظاہر ملالِ شمع

— جعفر علی حسرت لکھنوی

قائم کا شعر: رات لیتا ہے زباں شمع کی منھ میں گل گیر
کیوں نہ پروانہ جلے بات ہے جل جانے کی

روایتی مفہوم میں شمع و پروانہ عاشق و معشوق کی اور گل گیر رقیب کی علامت ہے۔ گل گیر کا شمع کی زبان کو منھ میں لینے کا مطلب یہ ہے کہ گل گیر شمع سے محوِ اختلاط ہے اور پروانہ اسی لیے جلتا ہے۔ لیکن پروانے کا جلنا اس لیے بھی ہے کہ گل گیر شمع کی زبان (لَو) کو کاٹتا ہے یعنی اس پر ظلم کرتا ہے اور چونکہ شمع پروانے کی معشوق ہے اس لیے یہ ظلم اسے ناگوار ہے۔

اس طرح شمع و پروانہ کی علامتوں کے استعمال میں بھی قائم کے یہاں متعین مفاہیم کی نمائندگی کے باوجود نکتہ آفرینی موجود ہے۔

علامتوں کے دوسرے دستوں میں شیریں فرہاد، یوسف زلیخا اور لیلیٰ مجنوں وغیرہ بھی قائم کے یہاں کہیں کہیں موجود ہیں:

سب خراجِ مصر دے کر تھا زلیخا کو یہ سوچ
مول یوسف سے بسر کا کارواں نے کیا کیا

شیریں تو ساتھ خسرو کے جو چاہے کر معاش
پتھر تھا تیری چھاتی پہ سو کو ہکن گیا

خسرو کے ساتھ شیریں تو محظوظ رہ وے
یہ کہہ کہ تیرے ہجر میں فرہاد کیا کرے

موا مجنوں تو اک مدت ہوئی پر اب تک اس غم میں
کریں ہیں نالہ مل کر ہم دگر زنجیر کی کڑیاں

قصۂ برہنہ پائی کو مرے اے مجنوں
خار سے پوچھ کہ سب نوکِ زباں ہے اسکو

شروع کے چار اشعار میں کوئی ندرت نہیں ہے لیکن پانچویں شعر میں محاورے کے بے ساختہ استعمال کی وجہ سے روایتی مفہوم نئے طور پر ادا ہوا ہے۔ میں (دشت میں) برہنہ پا گھومتا رہا اور چونکہ دشت کانٹوں سے

ہوا ہوتا ہے اس لیے یہ کانٹے میرے پیروں میں اتر گئے اور میرے پیروں سے بہنے والا
خون ان خاروں کی نوکوں پر جم گیا۔ اور اب خار کی نوک دیکھتے ہی میری برہنہ
پائی کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔ یعنی کانٹوں کی خون آلود نوکوں سے صحرا میں پیش
آنے والی تمام صعوبتوں کی طرف ذہن منتقل ہو جاتا ہے۔

چونکہ نوکِ زباں کسی چیز کے ازبر یا حفظ ہونے کو بھی کہتے ہیں اس لیے خار
کے نوکِ زباں ہونے کا مفہوم یہ ہے کہ خار پر نظر پڑتے ہی وہ میری برہنہ پائی
کی داستان سنانے لگتا ہے۔

قائم کے یہاں دشت کی علامت بھی کہیں کہیں نظر آتی ہے۔ مثلاً یہ اشعار:

اس دشتِ پر سراب میں بھٹکے بہت یہ حیف
دیکھا تو دو قدم پہ ٹھکانہ تھا آب کا

بغیر از قیس قائم دشت اک مدت سے ویراں تھا
سو بارے اس خرابے کو میں اب آباد کرتا ہوں

کس دن مرے جنوں کی خبر دشت تک گئی
سُن کر جسے نہ قیس کی چھاتی دھڑک گئی

پہلے شعر کا مفہوم ہم باب دوم میں بیان کر چکے ہیں اور اس ضمن میں دشت کے
معنوی امکانات پر بھی تفصیل سے روشنی ڈال چکے ہیں باقی دونوں شعروں میں
دشت ویرانی اور وسعت کی علامت ہے اور ان شعروں کے مفاہیم میں بھی
کوئی تنوع نہیں ہے۔ دشت کے تلازمے قیس اور جنون وغیرہ فقط روایتی مفہوم
کو ادا کرتے ہیں۔

دشت کی علامت کے بعد قائم کے اس شعر پر بھی نظر ڈالنا ضروری ہے۔

موافقت کی بہت شہریوں سے میں لیکن
وہی غزال ابھی رم رہا ہے آنکھوں میں

شہر اور غزال دراصل صحرا کے تلازمے ہیں لیکن قائم نے ان تلازموں کے نظام
اور ان کی معنویت کو بدل دیا ہے۔ شہر کی جگہ شہریوں کو موضوع بنایا ہے
اور غزال کو صحرا کے تلازمے کے بجائے محبوب کی علامت بنا دیا ہے اس طرح
قائم نے اس شعر کے ذریعے ایک برعکس صورتحال کو پیش کیا ہے۔

ہوتا یہ ہے کہ آدمی شہر سے گھبرا کر صحرا میں جاتا ہے اور غزالوں سے
دل لگاتا ہے اور اس میں اسے کسی قسم کی کشمکش کا سامنا نہیں ہوتا۔ یعنی
شہر چھوڑ کر صحرا میں جا کر بسنا اس کی خواہش ہوتی ہے جو صحرا میں جا کر پوری ہو جاتی
ہے لیکن یہاں وہ شہریوں سے موافقت کر کے غزال (غزالِ صحرا) کو بھولنا چاہتا ہے
لیکن غزالِ صحرا اسے برابر یاد آ رہا ہے یعنی جب غزال کو بھلانے کی خاطر وہ یہ سب
کچھ کر رہا ہے اس کا تصور اس کے ذہن سے محو نہیں ہوتا۔

اور اب اسی زمین کے درج ذیل شعر میں آئینے کی علامتی معنویت ملاحظہ
کیجیے:

وہ محو ہوں کہ مثالِ حبابِ آئینہ
جگر سے اشک نکل تھم رہا ہے آنکھوں میں

شعر کی تفہیم کے لیے درج ذیل نکات پر نظر کرنا ضروری ہے:

(۱) بھٹی میں آگ کی شدت سے شیشہ پگھل کر پانی کی طرح ہو جاتا ہے۔

(۱) جگر سوزِ عشق کا منبع گویا ایک قسم کی بھٹی ہے۔

اس پگھلے ہوئے شیشے میں ہوا کی وجہ سے حباب پڑتے ہیں۔ یہ حباب گرمی کی وجہ سے اوپر اٹھ کر سطح کی طرف آتے ہیں	جگر سے آہیں اوپر اٹھتی ہیں اور اشکوں کی شکل میں آنکھوں کی راہ سے باہر نکلنا چاہتی ہیں۔
(۳)	(۳)
ان کے سطح تک پہنچتے پہنچتے آئینہ تیار ہو جاتا ہے اور یہ حباب آئینے میں مقید رہ جاتے ہیں۔	آنکھوں تک آتے آتے عاشق پر محویت طاری ہو جاتی ہے اور جگر سے چلے ہوئے آنسو آنکھوں میں آکر تھم جاتے ہیں۔
(۴)	(۴)
ان کی وجہ سے آئینہ خراب ہو جاتا ہے اور عکس کو صحیح طور پر قبول نہیں کر پاتا۔ بالفاظِ دیگر حباب کی وجہ سے آئینہ ٹھیک سے دیکھ نہیں پاتا۔	آنکھ میں آنسو بھرے ہونے کی وجہ سے عاشق کو ٹھیک سے دکھائی نہیں دیتا۔ علاوہ بریں محویت کے عالم میں فطری طور پر انسان کو سامنے کی چیز نظر نہیں آتی۔

ان نکات کی توضیح کے بعد شعر کا مفہوم پوری طرح واضح ہو جاتا ہے۔ محویت چونکہ غم یا کسی بھی جذبے کی انتہائی شدت کا نتیجہ ہوتی ہے اس لیے محو ہونا جذبۂ غم کی تیزی سے بڑھتی ہوئی شدت کو ظاہر کرتا ہے۔ اس شدت میں انسان از خود رفتہ ہو جاتا ہے اور اس از خود رفتگی میں اسے کچھ نظر نہیں آتا۔

مختلف دستوں پر مشتمل قائم کے اشعار کے تجزیے سے ظاہر ہے کہ پیشرو شعرا کی طرح مفاہیم میں وسعت قائم کے یہاں بھی موجود ہے اور کسی نہ کسی علامت (آئینہ وغیرہ) کے استعمال میں وہ دوسروں سے منفرد نظر آتے ہیں۔

مصحفی

میر و سودا اور درد و قائم کے بعد مصحفی نئے دور کی نمائندگی کرتے ہیں۔ مصحفی کے یہاں بھی شعری روایت میں کوئی ایسی تبدیلی نظر نہیں آتی جو علامتی سطح پر انفرادیت کی حامل ہو تاہم شاعری میں مصحفی نے بعض علامتوں کی معنوی قوتوں کو پوری طرح استعمال کیا ہے۔ پیشرو شعرا کے یہاں مستعمل علامتوں کے مفاہیم میں توسیع و تغیر کا رجحان معلوم کرنے کے لیے آئیے ان اشعار کا جائزہ لیں:

احوال پریشاں ہے گلستاں میں صبا کا
کیوں ہاتھ گیا گل کے گریباں میں صبا کا

کل قافلۂ نکہتِ گل ہوگا روانہ
مت چھوڑیو تم ساتھ نسیم سحری کا

چل بھی جا جرسِ غنچہ کی صدا پہ نسیم
کہیں توقافلۂ نوبہار ٹھہرے گا

کہتے ہیں آتشِ گل بھڑکے ہے پھر چمن میں
کیا جانے رنگ کیا ہو بلبل کے آشیاں کا

جو سیر کرنی ہے کرلے کہ جب خزاں آئی
نہ گُل رہیگا چمن میں نہ خار ٹھہرے گا

ہم اس گلشن سے اک دن آشیاں اپنا اٹھا دینگے
کہ اب ہم سے دماغ اس باغباں کا اٹھ نہیں سکتا

رگِ گُل سا چبھے ہے جی میں میرے
خار بلبل کے آشیانے کا

آتے ہی کچھ خزاں کے عجب زار ہو چلے
چہرے گلوں کے ہو کے چمن کی ہوائے سُرخ

مت اُس چمن کے یارو تم گل کا رنگ پوچھو
آئے ہیں جس چمن سے ہم آشیاں جلا کر

بھڑکے نہ کیونکر فصلِ بہار آتشِ جنوں
دامن جھٹکتی آتی ہے ہر دم ہوائے گُل!

گُل کا یہ رنگ ہے تو اب اک دن
آگ رکھ دیں گے آشیاں میں ہم

اک دن ہم اس چمن سے اٹھالینگے آشیاں بلبل کے چہچہوں سے بہت بے دماغ ہیں

بیزاری اس چمن میں پھیلی ہے بس کہ ہر سو
گُل دستِ باغباں سے دامن جھٹک رہے ہیں

برقِ گُل اس طرح سے گری شب کہ عندلیب
خاکِ سیاہ جل کے ہوئی آشیاں کے ساتھ

کیا ہووے باغباں جو تو گلشن سے چن کے گل
بلبل کے آشیاں میں بھی دو چار پھینک دے

نقل کردہ اشعار میں سے بیشتر یہاں بھی انھیں مفاہیم کی نمائندگی کر رہے ہیں جنھیں آپ میر و سودا وغیرہ کے یہاں ملاحظہ کر چکے ہیں۔ لیکن ان میں سے کچھ اشعار ایسے ہیں جن کے تجزیے سے بعض نئے پہلو سامنے آسکتے ہیں۔ مثلاً:

کل قافلۂ نکہتِ گُل ہو گا روانہ
مت چھوڑیو تم ساتھ نسیمِ سحری کا

شعر کا مرکزی مفہوم نیا نہیں ہے۔ لیکن مصحفی نے نکہتِ گل اور نسیمِ سحری کو جس خوبی سے استعمال کیا ہے اس سے جزوی پہلو ضرور برآمد ہوتے ہیں۔
قافلۂ نکہتِ گل کا روانہ ہونا گل کی رفاقت اور اس کے فنا ہو جانے کو ظاہر کرتا ہے۔ اور اس فنا کی موجب نسیمِ سحری ہے اس لیے نسیمِ سحری کے ساتھ رہ کر ہم بھی فنا ہو جانا چاہتے ہیں اور ہم گل کے ساتھ نہیں بلکہ نکہتِ گُل کے ساتھ رہنا چاہتے ہیں اس لیے نسیمِ سحری کا ساتھ نہیں چھوڑنا چاہتے۔

چلی بھی جا جرسِ غنچہ کی صدا پہ نسیم
کہیں تو قافلۂ نوبہار ٹھہرے گا

اس سے قبل کے شعر میں نسیم (نسیم سحری) کو مصحفی نے قافلہ سالار کے مفہوم میں استعمال کیا تھا لیکن یہاں نسیم قافلہ سالار نہیں بلکہ جرسِ غنچہ کی تابع ہے (قافلہ سالار بھی جرس کا تابع ہوتا ہے چاہے یہ جرس اسی کے حکم سے کیوں نہ بجے) کہ جب بھی غنچہ چٹکے نسیم اس کے ساتھ روانہ ہو جا۔ اور چونکہ غنچے برابر چٹکتے رہینگے اس لیے یہ عمل جاری رہیگا یعنی جب تک قافلہ سرگرم سفر ہے جرس بجتا رہیگا اور بالآخر جب اپنی قطعی منزل پر پہنچ کر ٹھہر جائیگا تو جرس رک جائیگا اور جس قطعی منزل پر قافلہ تو بہار ٹھہرے گا وہی ہماری اصل منزل (منزلِ مقصود) ہوگی۔ جہاں پہنچ کر قافلے کا سفر ختم ہو جائیگا اور اس ختمِ سفر کے بعد ہمیں دوام حاصل ہو جائیگا۔

ہم اس گلشن سے اک دن آشیاں اپنا اٹھا دینگے
کہ اب ہم سے دماغ اس باغباں کا اٹھ نہیں سکتا

مصرعۂ ثانی "اب ہم سے ..... نہیں سکتا" سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ پہلے ہم باغباں کی بد دماغی کو برداشت کر سکتے تھے، اب نہیں کر سکتے۔ اس لیے اب چمن سے ہمارا آشیانہ اٹھا دینا بہتر ہے۔ مفہوم کے اعتبار سے اس شعر میں کوئی خصوصیت نہیں ہے لیکن اس کا اطلاق روز مرہ کے بہت سے موضوعات پر ہو سکتا ہے۔

مت اس چمن کے یارو تم گل کا رنگ پوچھو
آئے ہیں جس چمن سے ہم آشیاں جلا کر

ظاہری مفہوم تو یہ ہے کہ جس جگہ کو ہم چھوڑ کر آ رہے ہیں اب اس کا ذکر بھی کرنا درست نہیں چاہتے۔ لیکن "پوچھو" میں چونکہ استفہامِ انکاری بھی شامل ہے اور یہ استفہامِ انکاری "گل کا رنگ" کی وجہ سے ہے اس لیے "گل کا رنگ" سے دو دیگر جزوی پہلوؤں کی طرف بھی ذہن منتقل ہوتا ہے۔ آشیاں جلانے کا سبب یہ ہے کہ اس میں اب کسی اور کو نہ بٹھا دیا جائے۔ چمن میں ہمارا آشیانہ گل (کے رنگِ وفا) کی وجہ سے قائم تھا لیکن

اب گل کا رنگِ وفا ــ رنگِ جفا میں بدل گیا ہے اور اب کوئی دوسرا اسمیں بیٹھے گا تو وہ بھی (ہماری طرح) گل کے رنگِ جفا کا شکار رہیگا۔

بیزاری اس چمن میں پھیلی ہے بس کہ ہر سو
گل دستِ باغباں سے دامن جھٹک رہے ہیں

گلوں کو گل چین سے دامن جھٹکنا چاہیئے لیکن بیزاری کا یہ عالم ہے کہ گل باغباں یعنی اپنے مربیوں سے دامن جھٹک رہے ہیں۔ یہ شعر موجودہ عہد پر بخوبی منطبق ہوتا ہے جہاں father image ٹوٹ چکی ہے۔ انسان اپنے اصل محافظین یعنی خدا اور مذہب سے بھی برگشتہ ہو چکا ہے۔ سیاسی سطح پر اس شعر کا اطلاق بہت سے وقوعوں پر ہو سکتاہے۔

ان اشعار کے تجزیے کے بعد اب آیئے قفس و آشیانہ اور ان کے تلازمات پر مشتمل اشعار کا جائزہ لیں۔

ہم تک بھی وہ لاتی ہی کوئی برگِ گل افسوس
روزن سے گذارا نہیں زنداں میں صبا کا

ٹک کچھ قفس میں بھی سکوں کیجیو بلبل
جی اپنا تڑپ کرکے تہہِ دام نہ دینا

آب و دانے کا گلہ تجھ سے نہیں اے صیّاد
ہے مگر قیدِ قفس مرغِ گرفتار کی موت

بہار آئی خبر لے ان کی صیاد
قفس میں تھے ہمارے مشتِ پر بند

کہاں تک پھریں اڑتے ادھر اُدھر صیاد
تری ہی نذر ہیں لے اب یہ مشتِ پر صیاد

کوئی صیاد نہیں سوئے چمن رُو کرتا
اس برس ٹوٹے پڑے ہیں قفس و دام تمام

ہیں کھلے چاکِ قفس لیک گلستاں میں ہمیں
حکمِ صیاد نہیں گل پہ نظر کرنے کو

اتنا ہوا ضعیف کہ باہر نہ جا سکی
چاکِ قفس سے مرغِ گرفتار کی نگاہ

جو مرغ ہو وے قفس کا بھی ننگ اے صیاد
تو فصلِ گل میں اسے زیرِ دام کیوں کھینچے

اوّل تو قفس کا مرے در باز کہاں ہے
اور ہو بھی تو یاں طاقتِ پرواز کہاں ہے

یہ تو آوازِ ہم صفیر ہی ہے
اس قفس میں کوئی اسیر ہی ہے

مفہوم کی سطح پر یہ اشعار بھی کسی طرفگی کو ظاہر نہیں کرتے لیکن ہمارے موضوع کا تعلق چونکہ علامت کے طرزِ استعمال اور اس کے دائرۂ عمل سے بھی ہے اس لیے ہمارے موضوع کے دائرے میں ایسے اشعار کا تجزیہ بھی شامل ہے جن میں مستعمل علامتوں کو مختلف انداز سے استعمال کیا گیا ہو۔

ہم تک بھی وہ لاتی ہی کوئی برگِ گل افسوس
روزن سے گذارا نہیں زنداں میں صبا کا

زنداں اور چمن کے درمیان صبا ایک رابطہ ہے۔ زنداں میں روزن ہی وہ جگہ ہے جہاں سے صبا زنداں میں داخل ہوتی ہے اور زندانی کو چمن کے حالات سے باخبر کرتی ہے مگر یہاں روزن سے صبا کا گذارا نہیں ہے۔ روزن سے صبا کا گذارا نہ ہونے کے دو مفہوم ہیں۔ ایک یہ کہ صبا کی سمت بدلی ہوئی ہے اور وہ روزن کی طرف آنے کے بجائے دوسری طرف نکل جاتی ہے اور دوسرے یہ کہ اسے روزن میں داخل نہیں ہونے دیا جاتا۔ اس توضیح سے جو مفاہیم برآمد ہوتے ہیں وہ یہ کہ:

(۱) صبا کو ہمارا خیال ہے اور وہ ہم پر مہربان ہے لیکن ہمارے روزن کی طرف سے اس کا گذر ہی نہیں ہونے دیا جاتا۔

(۲) ہمارے زنداں میں کہنے کو روزن ہے مگر اس میں صبا تک کا گذر نہیں ہو سکتا۔ اور اسی لیے صبا ہم تک برگِ گل نہیں لا سکتی۔

کہاں تک پھریں اڑتے ادھر اُدھر صیاد
تری ہی نذر ہیں لے اب یہ مشتِ پر صیاد

بظاہر روایتی مفہوم ہے کہ اے صیاد ہم تجھ سے بچنے کے لیے ادھر اُدھر اڑتے اڑتے تھک چکے ہیں اور اب اس کشاکش سے چھوٹنے کے لیے خود کو تیرے حوالے کرتے ہیں۔ لیکن شعر کے مضمرات پر غور کرنے سے یہ مفہوم کچھ بدلا ہوا نظر آتا ہے اور یہ تبدیلی "کہاں تک" سے پیدا ہوتی ہے۔ ادھر اُدھر اڑتے پھرنے کا مفہوم یہ ہے کہ پرندہ جہد للبقا سے تھک چکا ہے اور چونکہ پرندے کی جدوجہد میں غذا کی فراہمی اور دام سے بچنا دونوں شامل ہیں اس لیے پرندہ جہد للبقا کے دونوں لوازم جلب منفعت (غذا کی فراہمی) اور دفع مضرت (دام سے بچنا) کو پورا کر رہا ہے۔

دوسری طرف مصرعۂ ثانی میں "تری ہی نذر ہیں" کا مفہوم یہ ہے کہ ہم ترے (صیاد کے لیے) ہی یے وقف ہیں۔ یعنی ہمارا ادھر ادھر اڑتے رہنا در اصل صیاد کے لیے وقف ہو جاتا ہے کہ ہم صیاد سے بچنے کے لیے ہی ادھر اُدھر اڑتے پھر رہے ہیں۔

جو مُرغ ہووے قفس کا بھی ننگ اے صیاد
تو فصلِ گل میں اسے زیرِ دام کیوں کیجیے

شعر کا ظاہری مفہوم یہ ہے کہ ہم میں کوئی ایسی خوبی نہیں ہے جس کی بنا پر ہمیں گرفتار کر کے قفس میں رکھا جائے۔ یعنی ہم قفس کے لیے رونق یا فخر کا باعث نہیں بلکہ ننگ کا باعث ہیں لہٰذا ہمیں اسیر کرنا کیا ضرور ہے۔ لیکن اس میں فصلِ گُل کے فقرے سے یہ مفہوم نکلتا ہے کہ در اصل ہم فصلِ گُل میں پھول اور چمن کی صحبت سے محروم ہو کر اسیر نہیں ہونا چاہتے۔

باغ اور اس کے تلازمات کی توضیح و تشریح کے بعد اب مصحفی کے یہاں شمع و پروانہ کی علامتوں سے متعلق درج ذیل اشعار دیکھیے:

اس کی طاقت تھی نہ ہرگز ہن کے شعلے کا حریف
مفت پروانے نے بھی اپنا چراغاں میں دیا

گو شمع کے رونے میں ہے ایسی ہی رنگینی
بھر جائے گا لو ہو سے تا صبح لگن سارا

پروانہ ہو کے زخمی بہ تیغِ زبانِ شمع
ایسا گرا کہ جان ہی دی شب لگن کے بیچ

میں اس پتنگ کے جی دینے کا ہوں دیوانہ
جو گر کے شمع سے تڑپا کیا لگن میں دیر

اے شمع جانے رحم ہے حال اس پتنگ کا
پابوس کی ہوس میں ہوا جو لگن سے دور

جلنے کے سوا کام نہیں اس کو، رکھی ہے
اللہ نے پروانے کے دل میں عجب آتش

کیا صبح ہوتے بجلی پڑی اس پہ کیا ہوا
کیوں سود ہو گیا نفسِ شعلہ بارِ شمع

اس قدر ہے بلند پروازی اے پتنگ اپنے بال و پر کو دیکھ

پروانہ سر پٹک کے لگن ہی میں مر گیا
ایسے کہاں نصیب کہ ہو ہم کنارِ شمع

نقل کردہ اشعار میں سے بیشتر میں لگن کا تلازمہ استعمال ہوا ہے ۔ یہ اشعار بالارادہ منتخب نہیں کیے گئے ہیں بلکہ مصحفی کے یہاں شمع و پروانہ پر مشتمل اشعار میں لگن کا تلازمہ زیادہ نظر آتا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ شمع و پروانہ کے تلازمات میں مصحفی کے یہاں لگن کی اہمیت نسبتہً زیادہ ہے ۔ اب آیئے دیکھیں کہ اس تلازمے کو مصحفی نے کوئی نئی معنویت عطا کی ہے یا نہیں لیکن اس سے قبل کہ ہم مصحفی کے اشعار میں اس تلازمے کی خصوصی معنویت کا جائزہ لیں اس کے عمومی معنی کی وضاحت ضروری ہے :

لگن میں پانی بھر کر اس میں شمع کو روشن کیا جاتا ہے ۔ لگن میں جلنے والی شمع اندر ہی اندر جلتی ہے اور اسکا باہری خول برقرار رہتا ہے ۔ شمع کا پگھلا ہوا موم اسی لگن میں جمع ہوتا ہے ۔ یہی لگن شمع کے گرد طواف کرنے والے پروانوں کا مقتل بھی ہے ۔

اب مصحفی کے اشعار میں اس لگن کی معنویت ملاحظہ کیجئے :

گر شمع کے رونے میں ہے ایسی ہی رنگینی
بھر جائے گا لہو سے تا صبح لگن سارا

شمع کا رونا دراصل اسکا لہو رونا یعنی اس کے جسم کا گھلنا ہے ۔ اس کے رونے میں رنگینی اسی لہو رونے سے پیدا ہوتی ہے ۔ شمع جیسے جیسے (لہو) روتی جاتی ہے اس کے آنسو (پگھلا ہوا موم) لگن میں جمع ہوتے جاتے ہیں اور صبح تک شمع کا سارا خون بہہ جاتا ہے ۔

پروانہ ہو کے زخمی بر تیغ زبانِ شمع
ایسا گرا کہ جان ہی دی شب لگن کے بیچ

پروانہ شمع کے شعلے (تیغ زبانِ شمع) کی زد میں آکر زخمی ہوا اور لگن میں گر کر جان دے دی ۔ یہاں لگن پروانے کا مقتل ہے ۔

میں اس پتنگ کے جی دینے کا ہوں دیوانہ
جو گر کے شمع سے تڑپا کیا لگن میں دیر

یہاں بھی لگن پروانے کا مقتل ہے ۔ پروانہ پہلے شمع کی لپیٹ میں آیا پھر لگن میں گر کر تڑپتا رہا اور پھر فنا ہو گیا ۔ بقیہ اشعار میں بھی لگن کا استعمال اسی مفہوم میں ہوا ہے ۔ کبھی پروانہ شعلے سے جل کر لگن میں جان دیتا ہے ۔ کبھی شمع سے ہم کنار ہوئے بغیر ہی لگن میں مرجاتا ہے اور کبھی شمع کی پابوسی کی ہوس میں لگن سے دور اس کی موت واقع ہوتی ہے ۔ اس طرح لگن جہاں شمع کی ظاہری ہیئت کو برقرار رکھنے اور اسے دیر تک جلائے رکھنے کا ذریعہ ہے وہاں پروانے کا مقتل بھی ہے اس طرح روایتی مفہوم میں لگن مصحفی کے یہاں محبوب کی منزل اور مقتل کی علامت ہو سکتی ہے ۔

اور اب ساقی و میخانہ کی علامتوں سے متعلق یہ اشعار :

مری آنکھوں سے گر پڑتے ہیں آنسو بیچ مجلس کے
چھلکنا جب کہ ساقی مجھ کو یاد آتا ہے ساغر کا

ساقی نے شیشے سے جو الٹی شراب
دیکھتے ہی جام کے جی بھر گیا

تم نے کچھ ساقی کی کل دیکھی ادا
مجھ کو ساغر مے کا چھلکا کر دیا

دی ملا ساقی نے مجھ کو صاف و دُرد — اک ذرا ساغر نہ چھلکا کر دیا

کرے عطش پہ مری گر نگاہ ساقیِ بزم
بجائے مے بھرے ظرفِ شراب میں دریا

اوروں نے جا خموں سے مونہہ اپنے بھڑا دیے
کم ظرف ایک ہم ہی گئے جام کی طرف

مفہوم کے اعتبار سے ان اشعار میں میرؔ و شعرا کے مقابلے میں بظاہر کوئی انفرادیت نظر نہیں آتی اس لیے ہم ان اشعار کا تجزیہ کرنے کے بجائے انھیں بطورِ مثال پیش کرنے پر ہی اکتفا کرینگے۔

مستعمل علامتوں کے مفاہیم سے قطعِ نظر مصحفیؔ کے یہاں بعض ایسے اشعار بھی موجود ہیں جو وسیع تر اور منفرد مفاہیم کی نمائندگی کرتے ہیں۔

مثلاً یہ شعر:

شبِ ہجر صحرائے ظلمات نکلی
میں جب آنکھ کھولی بہت رات نکلی

صحرائے ظلمات میں چلتے رہو مگر وہ ختم نہیں ہوتا اسی طرح بار بار آنکھ کھولتے رہو رات ختم نہیں ہوتی۔

ہجراں نصیب عاشق ہجر کی رات ختم ہونے کے انتظار میں آنکھیں بند کیے پڑا ہے لیکن جب آنکھ کھولتا ہے تو دیکھتا ہے کہ ابھی بہت رات باقی ہے۔ اب اس کو شبِ ہجر اندھیرے کا ایک صحرا محسوس ہوتی ہے یعنی اس کے نزدیک ہجر کی رات بیکراں ہے جس کی صبح کے کوئی آثار نہیں ہیں۔

شعر میں خاص بات یہ ہے کہ زمان کو کسی طویل زمانی وقفے (مثلاً صبحِ قیامت) سے تشبیہہ دینے کے بجائے مکانی علاقے (صحرا) سے تشبیہہ دی جا رہی ہے۔ اس

طرح شعر محض ایک عاشق کی بیقراری، شب بیداری اور محبوب سے دوری کا مضمون ادا کرنے کے بجائے کسی بڑے اور وسیع تر مفہوم کا تقاضا کرتا معلوم ہوتا ہے۔

شبِ ہجر یہاں دنیاوی زندگی کی علامت ہے۔ صحرائے ظلمات زمانے کا عنصر اور آنکھ کھولنا انسان کی بیداری اور حیات و کائنات کی حقیقت اور اس میں اپنی صورتحال کو سمجھنے کی کوشش کی علامت بن جاتا ہے۔

اس طرح یہ شعر پوری تاریخِ انسانی میں پہیے کی ایجاد سے لیکر خلا کی تسخیر تک بار بار آنے والے بیداری کے لمحات کو ظاہر کرتا ہے۔

اسی مفہوم سے مماثل غزالیؔ کا ایک شعر ہے:

شورے شد و از خوابِ عدم چشم کشودیم
دیدیم کہ باقیست شبِ فتنہ غنودیم

لیکن غزالیؔ کا شعر ایک انسان کی زندگی کو پیش کر رہا ہے جبکہ مصحفیؔ کا شعر پوری انسانی زندگی اور انسانی تاریخ کو پیش کرتا ہے۔

اس طرح مصحفیؔ کے یہاں بھی مفاہیم کی کسی نہ کسی سطح پر دوسروں سے منفرد ہونے کی کوشش نظر آتی ہے اور کوئی نہ کوئی نیا پہلو برآمد ہوتا ہے لیکن علامت کے بنیادی تصور میں کوئی تبدیلی نہیں ہوتی۔

آتش

مصحفیؔ کے بعد اب ہم آتشؔ وغیرہ کے یہاں انھیں اشعار کی جستجو کرینگے جو: یا تو نئی علامتوں پر مشتمل ہوں یا انھوں نے مستعمل علامتوں کے مفاہیم میں توسیع کی ہو۔ علامتی پیرائے آتشؔ کے یہاں بھی بہت زیادہ استعمال ہوئے ہیں۔ ان پیرایوں

ہیں کم شعرا ایسے ہیں جو کسی نئے مفہوم کو ادا کرتے ہیں لیکن پیشرو شعرا کی طرح آتش
کے یہاں بھی بعض علامتیں ایسی ہیں جو مفاہیم میں توسیع کے ساتھ نئے جزئیات کی طرف
ذہن منتقل کرتی ہیں۔ مثال کے طور پر یہ اشعار:

زیرِ زمیں سے آتا ہے جو گل سو زر بکف
قاروں نے راستے میں لٹایا خزانہ کیا

ہوائے تیز سے پتہ اگر کوئی کھڑکا
سمندِ بادِ بہاری کا تازیانہ ہوا

کاروانِ نکہتِ گل کر گیا گلشن سے کوچ
صورتِ نقشِ قدم گلزار حیراں رہ گیا

بھڑکایا تھا یہ کیا نسیمِ بہار نے
گل چیں کا ہاتھ آتشِ گل سے نہیں جلا

گل چیں کب اس کے بوجھ سے خم شاخِ گل ہوئی
الزام رکھ کے تو نہ مرا آشیاں گرا

کیا سمجھ کے روندتے ہیں مجھ کو سیّارِ چمن
سبزۂ بیگانہ ہوں لیکن ہوں مہمانِ بہار

آیا تھا بلبلوں کی تدبیر میں گلوں نے
ہنس ہنس کے مار ڈالا صیاد کو چمن میں

نزدیک آ چکی ہے سواری بہار کی
برگِ خزاں رسیدہ گلستاں سے دور ہوں

یہ اشعار کسی نئے مفہوم کی نمائندگی کرتے ہوئے نہیں معلوم ہوتے لیکن ہم پہلے
کہہ چکے ہیں کہ آتش وغیرہ کے یہاں ہم انھیں علامتی اشعار کی نمائندگی کریں گے جو یا تو
نئی علامتوں پر مشتمل ہوں یا مروجہ علامتوں کے مفاہیم میں وسعت کے حامل ہوں۔ جہاں
تک نئی علامتوں کا تعلق ہے مندرجہ بالا اشعار میں نئی علامتیں اور تلازمے نظر نہیں
آتے لیکن ان اشعار میں سے چند کے تجزیے سے جزئیات کی طرف ذہن ضرور منتقل ہوتا
ہے اور بعض شعر محض پیشرو شعرا کی تقلید اور روایتی مفہوم تک محدود ہیں۔ مثلاً یہ شعر:

زیرِ زمیں سے آتا ہے جو گل سو زر بکف
قاروں نے راستے میں لٹایا خزانہ کیا

مصرعۂ ثانی میں ایک تلمیحی واقعے کا اشارہ دیکر مصرعۂ اولیٰ کے علامتی مفہوم کو ادا
کیا ہے۔ بظاہر شعر میں کوئی ندرت نہیں ہے لیکن زیرِ زمیں سے گل کا زر بکف نکلنا
محض آمدِ بہار تک محدود نہیں ہے بلکہ اس سے بہت سی علامتی جہتیں نکلتی ہیں۔
مصرعۂ ثانی میں قاروں کی تلمیح بھی بہت سے علامتی مفاہیم کی حامل ہے۔ مادی اور
ذہنی سطح پر ادبی پس منظر میں گل کا زر بکف نکلنا اور قاروں کا خزانہ لٹانا تخلیقی اپج
اور ذہنی بالیدگی کا مفہوم ادا کرتا ہے۔ اسی طرح یہ شعر:

کاروانِ نکہتِ گل کر گیا گلشن سے کوچ
صورتِ نقشِ قدم گلزار حیراں رہ گیا

ابھی ہم مصحفی کے یہاں "قافلۂ نکہتِ گل" اور "قافلۂ نو بہار" کی تفہیم کر چکے ہیں۔ آتش کا شعر مصحفی کے شعر کی بعینہٖ عکاسی نہیں کرتا لیکن مصحفی کے اشعار اور آتش کے شعر میں سفر کا مفہوم مشترک ہے۔ یہاں ضمناً یہ بتا دینا ضروری ہے کہ آتش کے اشعار میں سفر اور حرکت کا مفہوم بہت زیادہ ملتا ہے۔ کوچ اور روانگی کے الفاظ آتش کے بہت سے اشعار میں استعمال ہوئے ہیں اور بادِ بہاری کی علامت سے آتش نے اس مفہوم کو بخوبی ادا کیا ہے۔ آئیے دیکھیں کہ آتش کے شعر میں اس بنیادی مفہوم میں سے معنی کی کچھ اور جہتیں نکلتی ہیں یا نہیں۔ مصحفی کے متذکرہ اشعار میں سے ایک مصرع اس طرح ہے:

ع کل قافلۂ نکہتِ گل ہوگا روانہ

اور آتش کے یہاں:

ع کاروانِ نکہتِ گل کر گیا گلشن سے کوچ

دونوں اشعار کے پہلے مصرعوں کو مدِ نظر رکھا جائے تو آتش کے مصرعے سے سفر کا جو مفہوم برآمد ہوتا ہے وہ چشم زدن والی کیفیت کو ظاہر کرتا ہے جبکہ مصحفی کے یہاں مستقبل کے صیغے کی وجہ سے برق روی والی کیفیت نہیں ہے۔ آتش نے مصرعِ اولیٰ میں چشم زدن والی کیفیت کا اظہار مصرعۂ ثانی سے اس طرح کیا ہے:

ع صورتِ نقشِ قدم گلزار حیراں رہ گیا

یعنی اب کاروانِ نکہتِ گل کے کوچ کر جانے کے بعد گلزارِ بہار کے آثار میں اسی طرح ہے جس طرح نقشِ قدم کسی مسافر کے آثار میں۔ اسی طرح مصرعۂ اولیٰ میں "کر گیا" سے پیدا ہونے والا تاثر مصرعۂ ثانی میں اور زیادہ مستحکم ہو جاتا ہے بلکہ یہ تاثر مصرعۂ ثانی سے ہی برآمد ہوتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ گلزار کا صورتِ نقشِ قدم حیران رہ جانا جس سرعت (اور بے تاثری) کو ظاہر کرتا ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ سفر وقت کے قلیل ترین وقفے کا مظہر ہے۔

اسی طرح اس شعر کو بھی دیکھئے:

بھڑکایا تھا یہ کیا نسیمِ بہار نے
گل چیں کا ہاتھ آتشِ گل سے نہیں جلا

سودا اور درد وغیرہ کے یہاں آتشِ گل سے آشیاں جلنے کا مفہوم ملتا ہے لیکن آتش نے آتشِ گل کو دستِ گلچیں کے جلنے کے لیے استعمال کیا ہے۔ آتشِ گل کی علامت کے اس نئے استعمال میں اب یہ دیکھئے کہ شعر کن پہلوؤں کی طرف ذہن کو منتقل کرتا ہے۔

آتشِ گل سے آشیاں جلنے کا مطلب یہ ہے کہ جو گل کے چاہنے والے ہیں ان کے گھر میں آگ لگ جاتی ہے۔ لیکن آتش نے یہاں یہ مفہوم پیدا کیا ہے کہ جو گل کو توڑتا ہے اس کا آتشِ گل سے ہاتھ تک نہیں جلتا یعنی اسے آتشِ گل سے کوئی گزند نہیں پہنچتا۔

شعر میں لفظ "بھڑکایا" تیز کرنے اور بہکانے۔ دونوں معنی میں استعمال ہوا ہے۔ تیز کرنے کا مفہوم یہ ہے کہ نسیمِ بہار نے آتشِ گل میں شدت ہی نہیں پیدا کی جس سے گل چیں کا ہاتھ جلتا۔

اس طرح گل چیں کا ہاتھ نہ جلنے کی ذمہ دار آتشِ گل نہیں بلکہ نسیم ہے۔ اگر نسیم آتشِ گل کو واقعی بھڑکاتی تو گل چیں کا ہاتھ جل جاتا اور وہ گل چینی سے باز رہتا۔

بہکانے کا مفہوم یہ ہے کہ نسیمِ بہار نے آتشِ گل کو ایسا بہکایا ہے کہ اس نے صرف ہمارے آشیاں کو جلانا ہی اپنا مقصد بنا لیا ہے اور وہ گل چیں کو کوئی نقصان نہیں پہنچاتی ہے۔

علامتی مفہوم میں گل چیں کے ہاتھوں پھول کا باغ سے توڑ لیا جانا یعنی پھول کا باغ سے رخصت ہو جانا موت کے ہاتھوں ہمارا دنیا سے چلا جانا ہے اور اس کی ذمہ دار صبا یعنی وقت ہے جو گل چیں (گل چینیِ اجل) کے عمل میں معاون ہے۔

موت کے علاوہ گل چیں استحصال کرنے والی قوتوں کی بھی علامت ہے۔

اور اب آتش کا یہ شعر:

ہوائے تیز سے پتہ اگر کوئی کھڑکا
سمندِ بادِ بہاری کا تازیانہ ہوا

آتش کا شعر پڑھ کر درد کا یہ شعر:

چٹکا عبث نہیں کوئی غنچہ چمن میں آہ
اے توسنِ بہار تجھے تازیانہ تھا

فوراً ذہن میں آجاتا ہے۔ بظاہر دونوں شعروں کا مفہوم ایک معلوم ہوتا ہے۔ لیکن آتش کے شعر میں "ہوائے تیز" اور پتے کے کھڑکنے نے اسے درد کے شعر کے مفہوم سے مختلف اور پرتاثیر کر دیا ہے۔

ہوائے تیز سے برگِ سبز یا برگِ تازہ نہیں بلکہ برگِ خشک کھڑکتا ہے اور ہوائے تیز سے برگِ خشک کا کھڑکنا خزاں کی آمد کا اعلان اور بہار کی رخصت کا اشارہ ہے۔

گل چیں کب اس کے بوجھ سے خم شاخِ گل ہوئی
الزام رکھ کے تو نہ مرا آشیاں گرا

پورے شعر میں انگریزی حکمرانوں کی اس حکمتِ عملی کی طرف اشارہ ممکن ہے کہ انھوں نے ہندستان کے بادشاہوں پر مختلف الزامات عاید کر کے ان کی حکومتیں برطرف کر دی تھیں حالانکہ ان بادشاہوں کی سلطنتیں منظم اور خوش حال تھیں۔

آیا تھا بلبلوں کی تدبیر میں گلوں نے
ہنس ہنس کے مار ڈالا صیاد کو چمن میں

صیاد چمن میں بلبلوں یعنی عاشقوں کو گرفتار کرنے آیا تھا لیکن چاروں طرف کھلے ہوئے پھولوں کو دیکھ کر وہ بلبلوں کو شکار کرنے کے بجائے ان پھولوں کا شکار ہو گیا یعنی اس کے دل میں ان پھولوں کے حصول (توڑنے) کی خواہش پیدا ہوئی اور اس خواہش

کی شدت میں وہ ختم ہو گیا۔

پھولوں کا ہنسنا ایک تو استہزائیہ ہے یعنی صیاد چمن میں بلبلوں کو گرفتار کرنے آیا ہے جبکہ بلبلیں ہماری (پھولوں کی) اسیر ہیں۔

دوسرے یہ کہ پھولوں کا ہنسنا اس بات پہ ہے کہ یہ چمن جہاں صیاد بلبلوں کو اسیر کرنے آیا ہے عارضی ہے۔ یہاں صیاد، بلبل اور گل سب کو ایک دن فنا ہو جانا ہے۔ یہاں پھولوں کا ہنسنا صیاد کی سعیِ رائیگاں پر ہنسنا ہے۔

نزدیک آچکی ہے سواری بہار کی
برگِ خزاں رسیدہ گلستاں سے دور ہو

عام طور پر بہار کے بعد خزاں کے آنے پر زور دیا جاتا ہے لیکن یہاں خزاں کے بعد بہار کے آنے کے لیے کہا جا رہا ہے اس لیے اس شعر میں رجائیت ہے لیکن اس کے برعکس قنوطیت بھی اس اعتبار سے ہے کہ برگِ خزاں رسیدہ کے ساتھ شاعر کو ہمدردی ہے اور برگِ خزاں رسیدہ کا دور ہونا کوئی اچھی بات نہیں ہے۔

یعنی اس شعر میں دوہرا المیہ ہے۔ ایک تو پتے خزاں رسیدہ ہو گئے ہیں اور دوسرے انھیں باغ میں رہنے بھی نہیں دیا جا رہا ہے۔

باغ میں بہار آنے کا مطلب یہ ہے کہ باغ کی ہر چیز از سرِ نو تازہ اور شگفتہ ہو جائے لیکن برگِ خزاں رسیدہ کے ساتھ ایسا نہیں ہے بلکہ اس کا تو رہا سہا تعلق بھی باغ سے ختم ہو جائیگا۔

باغ اور اس کے تلازمات کے علاوہ آتش کے یہاں شمع و پروانہ اور ساقی و میخانہ کی علامتیں بھی بہت استعمال ہوئی ہیں لیکن مفاہیم کے اعتبار سے ان میں کوئی ایسی نئی بات نہیں ہے جسے خصوصیت کے ساتھ پیش کیا جائے۔ دوسری علامتوں میں آتش کے یہاں آئینہ، صحرا اور طاؤس ایسی علامتیں ہیں جو ذرا مختلف مفہوم کی نمائندگی کرتی

ہیں۔ بالخصوص صحرا اور بیاباں پیشرو شعرا کے مقابلے میں آتش کے یہاں وسیع معنوں میں استعمال ہوئے ہیں۔ اب پہلے آئینے پر مشتمل اشعار ملاحظہ کیجیے:

آئینہ سینۂ صاحب نظراں ہے کہ جو تھا
چہرۂ شاہد مقصود عیاں ہے کہ جو تھا

چاروں طرف سے صورتِ جاناں ہو جلوہ گر
دل صاف ہو ترا تو ہے آئینہ خانہ کیا

کرکے آرائش جو دیکھی اس صنم نے اپنی شکل
بند آنکھیں ہو گئیں آئینہ حیراں رہ گیا

خیالِ صبح میں سویا تو آنکھ پھر نہ کھلی
دکھائے آئینہ جب تک نہ آفتاب آیا

دور کر دل کی کدورت محو ہو دیدار کا
آئینے کو سینۂ صافی نے دکھایا روئے دوست

ان اشعار کو پڑھ کر آپ کو یہ اندازہ ہو گیا ہوگا کہ دوسری علامتوں کی طرح آئینہ بھی آتش کے یہاں بظاہر کسی نئے مفہوم کی نمائندگی نہیں کرتا۔ ان اشعار میں آئینہ سینۂ صاحب نظراں ہے اس لیے اس میں چہرۂ شاہد مقصود یعنی اللہ کا دیدار ہوتا ہے۔ دل اگر صاف ہے تو اس میں ہر طرف سے صورتِ جاناں جلوہ گر ہوتی ہے اور صافیِ دل کے سامنے آئینہ خانہ

بھی ہیچ ہے اس لیے کہ آئینہ محض بیرونی اشیا کے عکس کو قبول کرتا ہے اور دل باطنی اور بیرونی مظاہر کو نمایاں کرتا ہے۔ اپنی شکل کو دیکھنا دراصل اپنے دل یعنی اپنے باطن پر نظر کرنا ہے اور یہ باطن ہی ہمارے وجود سے متعلق تمام اسرار کا منبع ہے۔

آئینے کے سلسلے میں آتش کا یہ شعر:

خیالِ صبح میں سویا تو آنکھ پھر نہ کھلی
دکھائے آئینہ جب تک نہ آفتاب آیا

منفرد مفہوم ادا کر رہا ہے۔

رؤسا کے یہاں شگون کے طور پر یہ طریقہ رائج تھا کہ صبح کے وقت انھیں آئینہ دکھایا جاتا تھا تاکہ وہ اس میں اپنی ہی صورت دیکھیں۔ آنکھ کھول کے آئینے کا دیکھنا صبح کی دلیل ہوتا تھا لیکن یہ دلیل باطل بھی ہو سکتی ہے اگر کسی شخص کو آدھی رات میں آئینہ دکھایا جائے۔ اس لیے یہاں آئینے کو نہیں بلکہ آفتاب کو صبح کی دلیل بنایا جا رہا ہے کہ جب تک یہ قطعی دلیل سامنے نہ آئیگی ہم صبح کو قبول نہیں کرینگے۔

خیالِ صبح میں سونا دراصل فوت ہو جانا ہے اور آنکھ کا پھر نہ کھلنا صبح قیامت میں بیدار ہونا ہے۔ اور آفتاب کا آئینہ دکھانا طلوعِ آفتابِ محشر ہے۔ اور جس طرح آئینہ میں انسان کو اپنی صورت نظر آتی ہے اسی طرح صبح محشر میں بھی انسان اپنی اصل شکل یعنی اپنے اعمال کا مشاہدہ کریگا۔

آتش کے یہاں آئینے کی علامت میں ندرت اور انفرادیت کا جائزہ لینے کے بعد اب صحرا اور بیاباں کی علامتوں سے متعلق یہ اشعار دیکھیے:

کیا ہے خانۂ زنجیر میں جو یاد صحرا کو
ہوا ہے دور بیں ہر اک روزن مرے زنداں کا

نالہ کرتا ہوں اس کو چھیڑ کر پاؤں سے میں مجنوں
مری زنجیر کا نالہ ہے افسانہ بیاباں کا

وحشت نے کیا خانۂ زنجیر سے باہر
صحرا کی ہوا نے تجھے زنداں سے نکالا

ہمیشہ تلوے کھجلایا کیے شوقِ بیاباں میں
رہی نالاں ہمارے پاؤں سے زنجیرِ زنداں میں

گیا ہوں بعد مدت کے جو میں دیوانہ صحرا میں
پڑی ہے آبلوں کی خاک نوکِ خار پر کیا کیا

آبلہ پائی نے صحرا میں رلایا جو تجھے
ابرِ مژگاں نے کیے نخلِ مغیلاں تیار

اے جنوں رکھیو بیاباں کو سواری تیار
آج کل چلنے کو ہے بادِ بہاری تیار

مدت کے بعد آئے ہیں صحرا میں اے جنوں
دو آبلے تو خارِ مغیلاں سے دو دو ہوں

بہارِ گل میں جو دل کو ہوائے صحرا ہے
ہوا ہے روح کو قالب اپنے زنداں تنگ

صحرا کو بھی، نہ پایا بغض و حسد سے خالی
ساکھو جلا ہے کیا کیا پھولا جو ڈھاک بن میں

نہ پوچھ حال مرا چوبِ خشکِ صحرا ہوں
لگا کے آگ مجھے قافلہ روانہ ہوا

ان اشعار کو پڑھ کر یہ نتیجہ نکالنا مشکل نہیں کہ صحرا و بیاباں کی علامتیں آتش کے یہاں ماقبل کے شعراء سے نسبتہً مختلف نظر آتی ہیں حالانکہ ان میں سے بیشتر اشعار روایتی مفاہیم کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ان علامتوں کے مفاہیم میں انفرادیت کا عنصر تلاش کرنے کے لیے ہم ان میں سے چند کا مختصراً جائزہ لیں گے۔

کیا ہے خانۂ زنجیر میں جو یادِ صحرا کو
ہوا ہے دود میں ہر ایک روزن بیرِ زنداں کا

خانۂ زنجیر کا روزن کھلی ہوئی فضا کی طرف اشارہ کرتا ہے لیکن اس روزن سے صحرا کی سی طویل و عریض اور لامتناہی شے کو دیکھنا ممکن نہیں۔ البتہ صحرا کو تصور کی آنکھ سے دیکھا جا سکتا ہے اور اس تصور کو بیدار کرنے والا روزن ہے جو صحرا اور خانۂ زنجیر کے درمیان ایک مادی وسیلہ ہے۔

اسی طرح "صحرا کو بھی نہ پایا"...... الخ میں دلچسپ بات یہ ہے کہ شہر کا ذکر نہیں ہے لیکن شہر موجود ہے اور شاعر کا یہ کہنا کہ "صحرا کو بھی نہ پایا"...... الخ یہ ظاہر کرتا ہے کہ کوئی جگہ ہے جہاں بغض و حسد ہے اور وہ جگہ شہر ہے جسے ہم چھوڑ کر صحرا کی طرف آئے ہیں لیکن

صحرا میں بھی بغض و حسد کا کارخانہ قائم ہے۔ گویا بغض و حسد دنیا کا لازمہ ہے جو ہر جگہ موجود ہے۔

صحرا کی مختلف علامتی جہتوں کے لیے اب آتش کا یہ شعر ملاحظہ کیجیے:

نہ پوچھ حال مرا چوبِ خشکِ صحرا ہوں
لگا کے آگ مجھے قافلہ روانہ ہوا

شعر کی تفہیم کے لیے پہلے ان نکات پر نظر کیجیے:

(۱) اپنے کو چوبِ خشکِ صحرا کہہ رہا ہے جو بظاہر از کار رفتہ اور بے وقعت شے ہے۔
(۲) سفر کے لیے بڑھتے ہوئے قافلے سے اس چوبِ خشک کا تعلق عارضی تھا۔
(۳) یہ تعلق ختم ہو جانے یعنی قافلے کے آگے بڑھ جانے کے بعد صورتحال یہ ہے کہ چوبِ خشک جو عام حالات میں مدت تک باقی رہتی ہے اب جل رہی ہے یعنی عنقریب راکھ ہو جائیگی۔

لیکن قافلے نے اس چوبِ خشک کو آگ کیوں لگائی۔؟

صحرا میں لکڑیاں جلانے کے کئی مقصد ہو سکتے ہیں۔ مثلاً قافلے کے لیے غذا تیار کرنا، قافلے کو سردی سے محفوظ رکھنا، قافلے کو درندوں سے محفوظ رکھنا، قافلے کو رہزنوں سے محفوظ رکھنا اور جلتی ہوئی لکڑی کے دھوئیں سے ہوا کی سمت معلوم کرنا اور یوں قافلے کی سمت کو بعد میں آنے والوں کے لیے ظاہر کرنا۔ اس طرح قافلے کا تحفظ اور وجود اور اس کی پیش رفت بڑی حد تک اس چوبِ خشک کی رہینِ منت ہے۔

آتش کا یہ شعر ایک عظیم انسانی المیے کو پیش کرتا ہے کہ بظاہر بے وقعت لیکن مفید ترین اشیا کس طرح اپنی فنا کے مقررہ وقت سے پہلے ہی فنا ہو جاتی ہیں۔

اس طرح خانۂ زنجیر میں صحرا کو یاد کرنا اور نالۂ زنجیر کا بیاباں کا افسانہ ہو جانا اور شوقِ بیاباں میں تلوے کھجلانا وغیرہ تگ و دو اور جہد و عمل کے مفاہیم ادا کرتے ہیں اور

صحرا و بیاباں میدانِ عمل کی علامت ہیں۔ صحرا و بیاباں کے تلازموں میں زنداں، خانۂ زنجیر، نخلِ مغیلاں اور خارِ مغیلاں وغیرہ جہد و عمل کی راہ میں حائل مخالف قوتوں کا مفہوم ادا کرتے ہیں اور آبلہ پائی ان قوتوں سے نبرد آزمائی کے مفہوم کی حامل ہے۔ بہارِ گل اور بادِ بہاری جنون اور وحشت کے محرک ہیں اور صحرا و بیاباں منزلِ جنون کا مفہوم بھی ادا کرتے ہیں۔

ان تمام روایتی مفاہیم سے قطعِ نظر ہم نے جن اشعار کا تجزیہ کیا ہے ان سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ صحرا و بیاباں کی علامتیں دیگر شعرا کے مقابلے میں آتش کے یہاں مختلف انداز میں استعمال ہوئی ہیں۔

اور اب طاؤس کی علامت پر مشتمل یہ اشعار ملاحظہ کیجیے:

مقامِ رشک ہے الفت میں طالعِ طاؤس
چمن میں قلۂ کہسار سے سحاب آیا

مرغِ بسمل کی طرح رقص کرینگے طاؤس
چار دن اور اگر ابرِ گلستاں نہ گیا

دکھائی دخترِ رز نے یہ میخانے میں نیرنگی
دمِ طاؤس کا عالم ہوا مینا کی گردن پر

دھویا کرے بارانِ بہاری اسے آتش
چھٹنے کے پروں سے نہیں داغِ پرِ طاؤس

صیّاد بھی' زخمی بھی' اسے باندھیں گے دونوں
جو دم ہے غنیمت ہے فراغِ پرِ طاؤس

صدائے رعد سے ظاہر ہے برق اندازی
شکار کھیلنے طاؤس کا سحاب آیا

کرم کا جوش جو آجاتا ہے ابرِ بہاری کو
ڈبو دیتا ہے طاؤسِ چمن دریائے باراں میں

حالانکہ طاؤس آتش کے یہاں بھی جمالیاتی معنویت کا حامل معلوم ہوتا ہے اور اس سے بظاہر مادی اور ذہنی تجربات کی طرف ذہن منتقل نہیں ہوتا. لیکن اگر آتش کے یہاں یہ علامت زیادہ استعمال ہوتی تو ممکن ہے بیدل کی طرح آتش کے یہاں بھی طاؤس مختلف مفاہیم کی نمائندگی کرتا. اپنی ظاہری ہیئت اور افتادِ طبیع کی بنا پر طاؤس زندگی کے جمالیاتی پہلوؤں کو نسبتہً زیادہ خوبی سے ابھار سکتا ہے. یہی وجہ ہے کہ طاؤس سے دوسرے مفاہیم اخذ کرنے کے لیے اس کے تلازمات و متعلقات کے استعمال میں دقتِ نظر کی ضرورت ہے. ظاہری مفہوم میں طاؤس کیف و مستی اور سرور و نشاط کی علامت ہے. باد و باراں میں اس کا رقص اور پر فشانی انتہائے مسرت کا مفہوم ادا کرتی ہے لیکن سیاق و سباق کی نوعیت ان مفاہیم کو بدل بھی سکتی ہے. مثلاً یہ شعر:

صیّاد بھی زخمی بھی اسے باندھیں گے دونوں
جو دم ہے غنیمت ہے فراغِ پرِ طاؤس

صیّاد طاؤس کے پر اس لیے باندھ دیگا کہ وہ اڑنے نہ پائے اور زخمی پرِ طاؤس کو اپنے زخم پر باندھے گا. (پرِ طاؤس کو زخم کے اندمال کے لیے باندھا جاتا ہے) دونوں ہی صورتوں میں

پرِ طاؤس کا چھن جانا یقینی ہے. اس لیے جتنی دیر بھی پرِ طاؤس کو فراغ حاصل ہے وہ غنیمت ہے. پرِ طاؤس یہاں جمالیاتی مفہوم کے برعکس قنوطیت یعنی بے ثباتی کا مفہوم ادا کر رہا ہے.

آتش کے یہاں مستعمل علامتوں کے جائزے سے پتہ چلتا ہے کہ یہ علامتیں جزئیات کی طرف ذہن کو منتقل کرتی ہیں. دوسری علامتوں کے مقابلے میں آتش نے صحرا اور بیاباں اور ان کے متعلقات کا نسبتہً زیادہ اور مختلف انداز سے استعمال کیا ہے اور طاؤس کی علامت کو اردو شاعری میں پہلی بار علامتی سطح پر استعمال کرنے کی کوشش کی ہے.

ناسخ - ذوق

اصلاحِ زبان کی ایک باقاعدہ تحریک کے بانی کی حیثیت سے ناسخ کے کلام میں بڑے پیمانے پر لسانی تقلبات موجود ہیں لیکن علامتی سطح پر ان تقلبات سے معنوی امکانات نہیں پیدا ہوتے. ناسخ اور ان کا اسکول لفظ کی صحت کو زیادہ مدِّنظر رکھتا تھا کہ وہ زبان کا استعمال تخلیقی سے زیادہ تدوینی انداز میں کریں.

ناسخ کی شاعری کا بڑا حصہ تمثیلی پیرایوں پر مشتمل ہے. خالص علامتی پیرائے بہت کم استعمال ہوئے ہیں اور الفاظ مروجہ مفاہیم کی نمائندگی کرتے ہیں اس لیے ہم نے ناسخ کے اشعار کو اپنے تجزیے میں شامل نہیں کیا ہے.

ناسخ کی طرح ذوق کے یہاں بھی مستعمل علامتیں اپنے متعین اور مخصوص مفاہیم میں استعمال ہوئی ہیں اس لیے ذوق کے یہاں بھی تفہیم و تشریح کی غیر ضروری تفصیل سے گریز کیا گیا ہے.

غالب

علامت نگاری کے نقطۂ نظر سے غالب ہمارے موضوع کے سب سے اہم اور نمائندہ شاعر ہیں. ہمارے اب تک کے جائزے سے معلوم ہوتا ہے کہ غالب کے پیشرو اور ہم عصر شعراء

کے یہاں مستعمل علامتوں کے مفاہیم میں کوئی بنیادی تبدیلی نہیں ہوئی ہے لیکن معنی کی مختلف جہتیں ضرور نمودار ہوتی رہی ہیں اور علامتوں کے بنیادی مفاہیم میں توسیع و تنوع کا عمل بھی جاری رہا ہے۔ بعض شعرا کے یہاں کچھ مخصوص علامتیں بار بار استعمال ہوئی ہیں۔ مثلاً میر کے یہاں چاکِ قفس اور لہو' آتش کے یہاں بادِ بہاری اور درد کے یہاں آئینہ وغیرہ۔ اسی طرح کچھ شعرا کے یہاں بعض مخصوص موضوع بار بار دہرائے گئے ہیں جیسے میر کے یہاں اسیری اور بے پروبالی' سودا کے یہاں قلیل الوقتی' درد کے یہاں بے ثباتی اور آتش کے یہاں کوچ اور روانگی وغیرہ۔ اس طرح جزوی تبدیلیوں کے باوجود ہمارا علامتی نظام غالب سے پہلے تک ایک ہی روش پر قائم رہا۔ لیکن مجموعی طور پر اس یکسانی کے عمل میں بھی علامت کا ایک نیا تصور بتدریج تشکیل پا رہا تھا۔ بعض شعرا کے یہاں مخصوص علامتوں کے بار بار استعمال سے صاف پتہ چلتا ہے کہ ان علامتوں کی سابقہ معنویت کو بدلنے کی کوشش کی جا رہی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ ان کوششوں کے باوجود یہ شعرا علامتوں کی بنیادی معنویت میں کوئی تبدیلی نہیں کر سکے یہی نہیں بلکہ انفرادی اور نئی علامتیں بھی وجود میں نہ آ سکیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ غالب کے پیشرو شعرا ایک مانوس اور غیر مبہم زبان استعمال کر رہے تھے جو پیچ دار ہونے کے باوجود اپنے سامعین کے لیے انوکھی اور اجنبی نہیں تھی یہی وجہ ہے کہ ان شعرا کے علائم کے مضمرات تک پہنچنے اور مفاہیم کے اخذ کرنے میں کوئی خاص دشواری نہیں ہوتی لیکن غالب نے اپنے اظہارات کے لیے گویا ایک نئی زبان کی تشکیل کی۔ یہ نئی زبان ہی غالب کو پیش رو اور ہم عصر شعرا سے الگ کرتی ہے۔ یہ نئی زبان دراصل لفظ و معنی کے کامل ادغام سے وجود میں آئی ہے اور کسی بھی سطح پر غالب کے یہاں یہ دونوں (لفظ و معنی) ایک دوسرے سے الگ نہیں ہوتے۔ اس طرح غالب نے ایک منفرد زبان کے ساتھ ساتھ ایک متحرک اسلوب کی تشکیل کی اور یہی وجہ ہے کہ جتنی متحرک معنویت غالب کے یہاں موجود ہے اتنی کسی دوسرے شاعر کے یہاں نہیں۔ اپنے اسی مخصوص اسلوب

کی وجہ سے غالب کی شاعری اپنے عہد میں مہمل قرار دی گئی۔ حالانکہ ان کے بیشتر موضوعات جانے پہچانے تھے۔ سامنے کے موضوعات بھی غالب کے یہاں زبان کے داخلی روابط کی وجہ سے اتنے عمومی نہیں معلوم ہوتے جتنے دوسرے شعرا کے یہاں نظر آتے ہیں غالب کے یہاں شعر کے ظاہری اور اوپری مفہوم کے بھی پیچیدہ ہونے کی وجہ زبان کا یہی طلسم ہے۔ اس طرح غالب کی علامتیں غالب کے موضوعاتی اسلوب کی ندرت کی وجہ سے خود بھی نادر معلوم ہونے لگتی ہیں درحالیکہ ان میں سے اکثر اردو شاعری میں پہلے سے مستعمل ہیں۔ غالب کی شاعری کے سرسری مطالعے سے ہی پتہ چل جاتا ہے کہ یہاں ایک نئے علامتی نظام کی تشکیل ہو رہی ہے۔ مستعمل علامتوں مثلاً دشت' آئینہ' شراب اور شمع وغیرہ کے نئے نئے تلازموں نے غالب کے یہاں ان علامتوں کی بنیادی معنویت کو یکسر بدل دیا ہے۔ بعض علامتوں کی کثرتِ تکرار نے جہاں غالب کے یہاں ان کی انفرادیت کو واضح کیا ہے وہاں ان علامتوں کے مفاہیم کو وسیع تر کر دیا ہے مفاہیم کے جزوی اور ثانوی پہلوؤں سے قطعِ نظر علامتی مضمرات کا دائرہ جتنا غالب کے یہاں وسیع نظر آتا ہے اتنا اردو کے کسی دوسرے شاعر کے یہاں نہیں۔ مضمرات کی یہ وسعت بھی دراصل لفظ و معنی کے ادغام کا نتیجہ ہے۔

جیسے جیسے ہم الفاظ اور ان کے انسلاکات کا تجزیہ کرتے جاتے ہیں' جزئی مضمرات کا دائرہ پھیلتا چلا جاتا ہے اس طرح عرفی کا قول کہ لفظ بالذات علامت ہے سب سے زیادہ غالب کی لفظیات پر صادق آتا ہے۔ لفظ و معنی کے کامل ادغام کی وجہ سے غالب کی علامتیں ان روایتی مفاہیم کو اپنے منفرد پیکر میں ڈھال لیتی ہیں۔ لفظ و معنی کا یہی کامل ادغام غالب کے یہاں اس کی برعکس صورت بھی پیدا کرتا ہے یعنی غالب کا منفرد ذہن جب کسی مضمونِ تازہ کو مانوس علامتوں کے ذریعے پیش کرتا ہے تو یہ علامتیں اس مضمونِ تازہ کے پیکر میں ڈھل کر خود بھی تازہ اور منفرد معلوم ہونے لگتی

ہیں۔ چنانچہ غالب کے یہاں ایسی مثالیں شاذ و نادر ہی ملیں گی جہاں غالب نے مضمون بھی فرسودہ استعمال کیا ہو اور اس کے لیے علامتیں بھی روایتی انداز میں لائے ہوں۔ غالب کی انفرادیت کا خاص سبب یہی ہے کہ ان کے یہاں عموماً علامت (لفظ) اور معنی میں سے کوئی ایک چیز ضرور منفرد ہوتی ہے۔ ایسی مثالیں بکثرت مل جائیں گی جہاں علامت اور معنی دونوں منفرد ہوں۔

مختصراً یہ کہا جا سکتا ہے کہ غالب کے یہاں لفظ اور معنی تین طرح سے مدغم ہوتے ہیں:

(۱) نئی علامت + پرانا مضمون
(۲) پرانی علامت + نیا مضمون
(۳) نئی علامت + نیا مضمون

چوتھی صورت (پرانی علامت + پرانا مضمون) جو دوسرے شاعروں کے یہاں عام ہے، غالب کے یہاں بہت کم نظر آتی ہے۔

اردو شاعری کے پورے علامتی تناظر میں غالب کی انفرادیت کو گرفت میں لانا بہت مشکل ہے۔ اس لیے کہ غالب کی علامتوں نے اپنے مفاہیم سے ہمیں اتنا مانوس کر دیا ہے کہ یہ علامتیں مروجہ علامتوں سے مختلف ہوتے ہوئے بھی نئی نہیں معلوم ہوتیں۔ جس وقت غالب ان علامتوں کو استعمال کر رہے تھے اس وقت یہ علامتیں یا ان کا طریقِ استعمال روایت آشنا ذہنوں کے لیے انوکھا اور اجنبی تھا۔ اس طویل عرصے میں غالب کی لفظیات سے ہمارے ذہن اس قدر ہم آہنگ ہو چکے ہیں کہ اب یہ علامتیں ہمیں مقبولِ عام علامتیں معلوم ہوتی ہیں۔ غالب کی شاعری سے شدید انس کی اس فضا میں غالب کے یہاں انفرادیت کے عنصر کی تلاش بہت دشوار معلوم ہوتی ہے۔ دوسرے شاعروں کے تنقیدی جائزے میں ہم اکثر یہ غلطی کرتے ہیں کہ شاعری کے عام خصوصیات (جذبہ، فکر، قوتِ تخیل وغیرہ) کو ان شاعروں کے انفرادی خصوصیات سمجھ لیتے ہیں۔ اس کے برعکس غالب کی تنقید میں

اس غلطی کا احتمال زیادہ رہتا ہے کہ غالب کے انفرادی علائم اور مفاہیم کو اردو شاعری کے عام خصوصیات میں شامل سمجھ لیا جائے۔ اس تجزیہ میں یہ کوشش کی جائیگی کہ علامت کے استعمال میں غالب کی انفرادیت پر زیادہ سے زیادہ روشنی ڈالی جائے۔

اپنے سابقہ تجزیوں کی طرح ہم غالب کے یہاں بھی سب سے پہلے مستعمل علامتوں میں سے باغ اور اس کے تلازمات وغیرہ پر مشتمل اشعار کا جائزہ لیں گے۔ یہاں یہ بتا دینا ضروری ہے کہ ان اشعار کے انتخاب میں ہم نے روایتی موضوعات و مفاہیم سے متعلق اشعار سے شعوری طور پر گریز کیا ہے۔ کیونکہ ہمارا اصل مقصد غالب کی انفرادیت کو واضح کرنا ہے اس لیے یہ گریز ضروری ہے۔ اس معیار کے ماتحت ہمارے انتخاب سے ایسے (علامتی) اشعار خارج ہو گئے ہیں جو شاعری کے بعض دوسرے پیمانوں پر بہترین قرار دیے جا سکتے ہیں۔ انتخاب میں احتیاط کے باوجود اس بات کا بھی امکان ہے کہ درج ذیل اشعار میں سے بعض کے مفاہیم ماقبل کے شعرا کے یہاں بھی مل جائیں۔

یک ذرۂ زمیں نہیں بیکار باغ کا
یاں جادہ بھی فتیلہ ہے لالے کے داغ کا

گلشن میں بند و بست برنگِ دگر ہے آج
قمری کا طوق حلقۂ بیرونِ در ہے آج

مژدہ اے ذوقِ اسیری کہ نظر آتا ہے
دامِ خالی قفسِ مرغِ گرفتار کے پاس

ہے کس قدر ہلاکِ فریبِ وفائے گل
بلبل کے کاروبار پہ ہیں خندہ ہائے گل

جو تھا سو موجِ رنگ کے دھوکے میں مر گیا
اے وائے نالۂ لبِ خونیں نوائے گُل

قفس میں مجھ سے رودادِ چمن کہتے نہ ڈر ہمدم
گری ہے جس پہ کل بجلی وہ میرا آشیاں کیوں ہو

خزاں کیا فصلِ گُل کہتے ہیں کس کو کوئی موسم ہو
وہی ہم ہیں قفس ہے اور ماتم بال و پر کا ہے

غنچہ تا شگفتن ہا برگِ عافیت معلوم
باوجودِ دل جمعی خوابِ گل پریشاں ہے

اے عندلیب یک کفِ خس بہرِ آشیاں
طوفانِ آمد آمدِ فصلِ بہار ہے

بجا ہے گر نہ سنے نالہ ہائے بلبلِ زار
کہ گوشِ گل نمِ شبنم سے پنبہ آگیں ہے

مثال یہ مری کوشش کی ہے کہ مرغِ اسیر
کرے قفس میں فراہم خس آشیاں کے لیے

ان میں سے تقریباً ہر شعر میں نئی ترکیبیں اور تلازمے استعمال ہوئے ہیں۔ اس لیے یہ

اشعار غیر روایتی مفاہیم کی نمائندگی کرتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ جادہ، 'فتیلہ' اور لالہ' 'حلقۂ بیرونِ در' 'حلقۂ دامِ ہوائے گُل' 'نالۂ لبِ خونیں نوائے گُل' 'برگِ عافیت' 'خوابِ گُل' 'کوتاہیِ نشو و نما' 'نمِ شبنم' 'پنبہ آگیں' 'یک کفِ خس' 'طوفانِ آمد آمدِ فصلِ بہار' وغیرہ ترکیبوں اور تلازموں نے ان اشعار کو تازہ اور منفرد کر دیا ہے۔ اس انفرادیت کو واضح کرنے کے لیے پہلے ہم ان اشعار کے ظاہری مفاہیم کا جائزہ لیں گے تاکہ یہ معلوم ہو سکے کہ یہ روایتی مفاہیم سے کس طرح منفرد ہیں اور پھر ہم ان شعروں کی مختلف علامتی جہتوں پر روشنی ڈالیں گے۔

یک ذرۂ زمیں نہیں بیکار باغ کا
یاں جادہ بھی فتیلہ ہے لالے کے داغ کا

بیشتر شعرا کے یہاں باغ کے غیر ضروری عناصر میں سبزۂ بیگانہ کی طرف سب سے زیادہ توجہ کی گئی ہے لیکن غالب نے باغ کے ہر ذرۂ زمیں کو کارآمد بتایا ہے۔ یہاں غالب نے باغ کے تلازماتی نظام کو بھی بدل دیا ہے۔ جادہ اور ذرہ صحرا کے تلازمے ہیں اور فتیلہ شمع اور چراغ کا تلازمہ۔ لیکن غالب نے جادہ اور فتیلہ دونوں کو باغ کے تلازموں کے طور پر استعمال کیا ہے۔

بظاہر جادے کا باغ میں کوئی کام نہیں ہے اس لیے کہ باغ میں ہر طرف روئیدگی ہوتی ہے اور جادہ روئیدگی سے خالی ہوتا ہے۔ لیکن جادہ نہ صرف باغ میں حسن پیدا کرتا ہے بلکہ باغ کی سیر کا وسیلہ بھی ہے۔ یعنی جادہ حسین بھی ہے اور مفید بھی۔ اسی طرح لالے کا داغ اگرچہ بجائے خود ایک سیاہ دھبہ ہے جو بدنما شے ہے لیکن یہی سیاہ دھبہ لالے کی سُرخی کو اجاگر کرتا ہے اور اس کے حسن میں اضافہ کرتا ہے۔

اس پورے حسن کا تماشہ جادے کے وسیلے سے ہوتا ہے۔ یعنی لالے کا حسن چراغاں اسی طرح جادے کا مرہون ہے جس طرح شمع، چراغ اور آتشِ بارود وغیرہ فتیلے کی۔

اب غالب کے شعر سے جو مفہوم برآمد ہوتا ہے وہ یہ کہ دنیا کی ہر شے ایک پُراسرار

نظام کے ماتحت ایک دوسرے سے مربوط ہے اور ہر شے کا ایک عمل ہوتا ہے جو اس پورے نظام کا ایک جز ہوتا ہے۔ ممکن ہے کہ یہ عمل اور یہ باہمی ربط ہماری نظروں سے پوشیدہ رہے لیکن حقیقت یہی ہے کہ اس باغ کا ایک ذرہ بھی بیکار نہیں ہے۔

متغائر ترین اشیا میں ربط پیدا کرنے کے لیے غالب نے اس شعر کے ذریعے ان (اشیاء) کے مابین ایک قدرِ مشترک تلاش کی ہے۔ یعنی جاڑے کو شعلے سے تشبیہہ دی جو آگ سے مربوط ہے اور باغ کے پھولوں میں مخصوص طور پر لالے کا ذکر کیا جس کا دھکتا ہوا سُرخ رنگ اور داغ دونوں آگ سے مربوط ہیں۔

اس پراسرار معنوی ربط کو چونکہ concrete طور پر بیان کرنا مشکل ہے اس لیے غالب نے یہ طرزِ اظہار اختیار کیا۔

گلشن میں بندوبست برنگِ دگر ہے آج
قمری کا طوق حلقۂ بیرونِ در ہے آج

پہلے شعر کے مرکزی مفہوم پر نظر کیجیے۔ اس مرکزی مفہوم تک حلقۂ بیرونِ در کی تشریح کے بغیر نہیں پہنچا جا سکتا۔ قمری کا طوق حلقۂ بیرونِ در کا استعارہ ہے۔ حلقۂ بیرونِ در دروازے کے باہر کی زنجیر کا حلقہ ہے جسے کھٹکھٹا کر آمد کی اطلاع دی جاتی ہے اور داخلے کی اجازت طلب کی جاتی ہے۔

حلقۂ بیرونِ در مکان سے بظاہر غیر متعلق ہونے کے باوجود متعلق ہوتا ہے یعنی مکان میں داخل ہونے کے لیے پہلا وسیلہ ہی حلقۂ بیرونِ در ہے۔ یہ حلقہ قمری اور باغ کے درمیان قدرِ مشترک ہے۔ قمری کے گلے کا حلقہ باغ کے اندر ہوتا ہے یعنی وہ باغ کا لازمہ ہے اور وہ حلقہ جو دستک دینے کے کام آتا ہے باغ کے باہر ہوتا ہے لیکن نئے بندوبست میں یہ دونوں حلقے ایک ہو گئے ہیں۔ یعنی پہلے قمری باغ کے اندر تھی اور اب (نئے بندوبست میں) باغ کے باہر ہے۔

یہاں قمری کے طوق کو باغ میں رہنے یا باغ پر متصرف ہونے کی علامت بنا دیا گیا ہے۔

دوسری طرف قمری کا طوق (حلقۂ بیرونِ در) بیک وقت آزادی، محرومی اور زوال کا مفہوم بھی ادا کرتا ہے۔ آزادی یہ کہ قمری جو عشقِ گل میں گرفتار تھی اب باغ سے باہر گو آزاد ہے مگر محرومی اور زوال یہ کہ قمری باغ کا معزز اور ممتاز پرندہ اور عاشقِ گل تھی لیکن باغ سے باہر ہونے کی وجہ سے ایک طرف وہ عشقِ گل سے محروم ہو گئی اور دوسری طرف اپنے اعزاز و امتیاز سے۔

محرومی اور زوال کے مفہوم کو سامنے رکھیے تو یہ شعر سلطنتِ مغلیہ کے زوال کو ظاہر کرتا ہے کہ جب خاندانِ مغلیہ اقتدار سے محروم ہو گیا تھا اور انتظامِ ملکی انگریزوں نے سنبھال لیا تھا۔ اور اگر آزادی کے مفہوم کو ملحوظ رکھیے تو شعر کی علامتی جہت یہ ہے کہ انگریزوں کے انتظام سنبھال لینے کے بعد صاحبانِ اقتدار ملکی امور کی تمام الجھنوں سے آزاد ہو گئے تھے اگرچہ یہ آزادی غلامی سے بدتر اور غلامی ہی کی ایک شکل تھی۔

مژدہ اے ذوقِ اسیری کہ نظر آتا ہے
دامِ خالی قفسِ مرغِ گرفتار کے پاس

قفسِ مرغِ گرفتار کے پاس دام کا خالی ہونا ذوقِ اسیری کے لیے مژدہ اس لیے ہے کہ پہلے پرندے کو اپنے گرفتار نہ ہونے کی مایوسی تھی۔ اس لیے کہ قفس میں پہلے سے ایک مرغ موجود تھا لیکن اب چونکہ دام خالی ہے اس لیے یہ مایوسی ختم ہو گئی ہے لیکن اس مفہوم میں کوئی تازگی یا توانائی نہیں ہے۔

شعر میں معنوی قوت اس نکتے سے پیدا ہوئی ہے کہ قفسِ مرغِ گرفتار سے یہ نہیں معلوم ہوتا کہ اس کے اندر کا مرغ زندہ ہے یا مر چکا ہے۔ بظاہر یہ معلوم ہوتا ہے کہ مر چکا ہے اس لیے صیاد کو پھر سے دام پھیلانے کی ضرورت پیش آئی۔ اس طرح

پرندے کا مرنا اور اس کی موت کے بعد دام کا پھر پھیلایا جانا ایک تسلسل کو ظاہر کرتا ہے۔ یوں تو شعر میں ایک ہی پرندہ ہے جو اسیر ہونا چاہتا ہے لیکن اسیری کا یہ تسلسل اس لیے قائم ہے کہ کچھ نہ کچھ ایسے پرندے ضرور ہوتے ہیں جن کے سر میں اسیری کا سودا ہوتا ہے اور جو اسیر ہونا چاہتے ہیں پرندوں کی اسیری کی اس خواہش کو ذوق نے اپنے ایک شعر میں اس طرح بیان کیا ہے۔

میں ہوں وہ صید کہ پھر دام میں پھنستا جا کر
گر قفس سے مجھے صیاد رہائی دیتا

ہے کس قدر ہلاکِ فریبِ وفائے گُل
بلبل کے کاروبار پہ ہیں خندہ ہائے گُل

مفہوم کی تقلیب یہاں بھی موجود ہے۔ بلبل گُل کی وفا کے فریب میں مبتلا رہتی ہے یہ عام اور فرسودہ مضمون ہے لیکن گُل اس کے اس مبتلائے فریب (کاروبار) ہونے پر ہنس رہے ہیں۔ یہ ہنسی کیوں ہے۔؟ شعر کا یہی استفہام معنی میں ندرت پیدا کرتا ہے گُل کا ہنسنا ایک تو اس بات پر ہے کہ بلبل ہماری ہنسی کو اظہارِ مسرت سمجھتی ہے حالانکہ ہم اس کی سادگی اور حماقت پر ہنستے ہیں کہ وہ (بے وجہ) ہمارے فریب میں مبتلا ہے اور دوسرے گُل کی ہنسی اس بات پر ہے کہ ہم اس چمن کا ایک فنا پذیر اور عارضی مظہر ہیں لہٰذا بلبل ہمارے عشق میں بیکار مبتلا ہے۔ خندہ ہائے گُل نے مفہوم کے اس تاثر میں اضافہ کر دیا ہے اس لیے کہ خندۂ گُل خود فنا کو ظاہر کرتا ہے۔

گل اور بلبل اس شعر میں ذہنی اور مادی سطحوں پر بہت سی چیزوں کی علامت ہیں۔ گُل زوال اور بے ثباتی کا مفہوم ادا کر رہا ہے اور بلبل محرومیٔ زیاں اور رنجِ رائیگاں کو ظاہر کر رہی ہے۔

آزادیِ نسیم مبارک کہ ہر طرف
ٹوٹے پڑے ہیں حلقۂ دامِ ہوائے گُل

ہوائے گُل یہاں بُو اور خواہش دونوں کا مفہوم ادا کر رہی ہے۔ اگر ہوائے گُل سے بوئے گُل مراد لیں تو مفہوم یہ ہوا کہ بوئے گُل کے دام کے حلقے ٹوٹے پڑے ہیں اور اس بوئے گُل کو نسیم ہر طرف پہنچا رہی ہے یعنی پہلے بوئے گُل صرف گُل تک محدود تھی لیکن اب باغ کے ہر گوشے تک پہنچ رہی ہے۔

خواہشِ گُل سے مفہوم یہ نکلتا ہے کہ ہر شخص بوئے گُل کی وجہ سے خواہشِ گُل میں اسیر ہوتا ہے لیکن نسیم کے آزاد ہو جانے کی وجہ سے یہ خوشبو ہر طرف پہنچ رہی ہے گویا حلقۂ دامِ ہوائے گُل کے ٹوٹنے سے لوگوں کی خواہشِ گُل کی اسیری ختم ہو گئی ہے۔

دونوں ہی صورتوں میں شعر کا مرکزی مفہوم یہ ہے کہ وہ فیض جو گُل تک محدود تھا اب ہر طرف جاری ہے۔

شعر کے ظاہری مفہوم کا ایک دلچسپ پہلو یہ بھی ہے کہ نسیم جہاں بوئے گُل کو ہر طرف پہنچاتی ہے وہاں حلقۂ دامِ ہوائے گُل کو توڑتی ہے یعنی چمن کے تمام پھولوں کو کھلانے کا کام بھی نسیم ہی کرتی ہے نسیم کے آزاد ہونے کی وجہ سے اب چمن میں ہر طرف پھول کھلے ہوئے ہیں اس لیے اب پھول کی مرکزیت ختم ہو گئی ہے۔ حلقۂ دامِ ہوائے گُل کے نہ ٹوٹنے سے پھول کی یہ مرکزیت قائم تھی۔

علامتی مفہوم میں اگر آئینِ اکبری پر غالب کی تقریظ کو سامنے رکھا جائے جس میں انھوں نے انگریزی حکومت کے فوائد بیان کیے ہیں تو یہ شعر صاحبانِ انگلستان کے فیوض کی عام تقسیم پر بخوبی منطبق ہوتا ہے۔

دوسری طرف علامتی سطح پر نسیم تبدیلی کی علامت ہو سکتی ہے اور گُل روایات و اقدار کی علامت۔ روایات و اقدار میں تبدیلی کا عمل اسی طرح رونما ہوتا ہے جس طرح غنچہ تبدیل

ہو کر گل کی منزل تک پہنچتا ہے۔ روایات اور اقدار کی شکست و ریخت بھی اسی طرح ہوتی ہے جس طرح حلقۂ دام ہوائے گل ٹوٹتے اور بکھرتے ہیں اور چونکہ تبدیلی کا عمل نوعِ انسانی کے لیے مفید ہوتا ہے اس لیے آزادیٔ نسیم کا مبارک ہونا شعر کی علامتی صورتحال کے عین مطابق ہے۔ اس پورے مفہوم میں نسیم جہاں تبدیلی کا مثبت کردار ادا کر رہی ہے وہاں تبدیلی کا منفی کردار بھی ادا کرتی ہوئی معلوم ہوتی ہے اور اس منفی کردار تک ہمارا ذہن شعر میں مستعمل ایک لفظ "مبارک" کے وسیلے سے پہنچتا ہے۔ مبارک میں جہاں واقعی تہنیت کا پہلو ہے وہاں طنز اور یاس کا پہلو بھی مضمر ہے اور یہ طنز اور حسرت اس بات پر ہے کہ تبدیلی نے روایت کو پوری طرح مسخ کر دیا اور اس کے باقیات بھی فنا ہو گئے۔

جو تھا سو موجِ رنگ کے دھوکے میں مر گیا
اے وائے نالۂ لبِ خونیں نوائے گُل

غالب کے اس شعر کا مرکزی مفہوم دوسرے شعرا کے یہاں بھی مل جائیگا۔ لیکن دوسرے شعرا کے اشعار سے غالب کے اشعار کے بنیادی اور مرکزی مفاہیم کی مماثلت کے باوجود جزئیات کا جتنا وسیع سلسلہ غالب کے یہاں ملتا ہے اتنا کسی دوسرے شاعر کے یہاں نہیں ملتا اور اسی لیے غالب کے اشعار کی تفہیم میں ہمارا اصل مقصد غالب کے شعروں کی علامتی معنویت کا تحرک اور تنوع معلوم کرنا ہے تاکہ ان جزئیات کو زیادہ سے زیادہ گرفت میں لایا جا سکے۔

شعر کا ظاہری مفہوم یہ ہے کہ گل کی نوا اور اس کے نالۂ خونیں کو لوگ موجِ رنگ کے دھوکے میں اس کی رنگینی سمجھتے رہے درحالیکہ یہ پھول کا گریۂ خونیں تھا۔

اب آیئے دیکھیں کہ شعر کا اصل مفہوم کیا ہے۔

(۱) بظاہر دیکھنے میں پھول سرخ ہوتا ہے اور لوگ اس کی سرخی سے فریب کھاتے

ہیں کہ وہ بہت خوش و خرم ہے درحالیکہ پھول کو بھی اپنی بے ثباتی کا غم ہوتا ہے اور وہ زبانِ حال سے نالہ و فریاد بھی کرتا ہے لیکن دیکھنے والے اس کے رنگ سے اتنا مسحور ہو جاتے ہیں کہ اس کی فریاد ان کو محسوس نہیں ہوتی۔

(۲) پھول دراصل اپنے اسی المیے (بے ثباتی) پر نالہ کناں ہے اور اس کی نوائیں خون آلود ہیں۔ ان خونیں نواؤں کو لوگ غلطی سے موجِ رنگ سمجھ بیٹھے ہیں۔

پھول کا شگفتہ ہونا ہی اس کی فنا کا اشارہ ہے اور نالۂ لبِ خونیں دراصل اسی فنا کا نالہ ہے۔ پھول کی سرخی اسی وقت تیز ہوتی ہے جب وہ پوری طرح شگفتہ ہوتا ہے اور شگفتگی کی یہی انتہا اس کی فنا کا پیش خیمہ ہے لہٰذا پھول کی سرخی (لبِ خونیں) جسے ہم موجِ رنگ سمجھتے ہیں دراصل اپنے زوال کا ماتم ہے۔

غالب کا ایک شاعرانہ کمال یہ بھی ہے کہ وہ آواز کو منظر میں بدل دیتے ہیں یہاں بھی پھول کے خونیں نوا ہونٹوں کے نالوں کو موجِ رنگ کا منظر عطا کر دیا ہے۔

علامتی مفہوم میں یہ شعر ایسے اشخاص پر بخوبی منطبق ہو سکتا ہے جو اندرونی طور پر ایک کارزار سے گزرتے رہنے کے باوجود خندہ روئی کا مظاہرہ کرتے ہیں۔

خزاں کیا فصلِ گُل کہتے ہیں کس کو کوئی موسم ہو
وہی ہم ہیں قفس ہے اور ماتم بال و پر کا ہے

عام طور پر بال و پر کا ماتم فصلِ گل میں ہوتا ہے لیکن غالب نے خزاں کو شامل کر کے مفہوم میں ندرت پیدا کر دی ہے۔ بال و پر کا ماتم فصلِ گل میں ہونا چاہیے لیکن اسیری کی وجہ سے خزاں میں بھی وہی ماتم ہے۔ یعنی زمانے کے سرد و گرم ہمارے لیے یکساں ہیں۔

غنچہ تا شگفتن ہا برگِ عافیت معلوم
باوجودِ دل جمعی خوابِ گل پریشاں ہے

شعر میں مستعمل الفاظ اور ترکیبوں سے ہی معلوم ہو جاتا ہے کہ شعر کا مفہوم پیچیدہ ہے۔ آیئے

اس پیچیدہ مفہوم سے پہلے سامنے کے مفہوم پر نظر کی جائے۔

جب تک غنچے کھلیں کھلیں عافیت کا برقرار رہنا مشکوک ہے اور اسی لیے دل جمعی کے باوجود خوابِ گل پریشان ہے۔

گل کی دل جمعی اس لیے ہے کہ وہ ابھی غنچہ ہے اور غنچہ کو کوئی خدشہ لاحق نہیں ہوتا لیکن پھول بنتے ہی اسے گل چیں اور خزاں یعنی فنا کا خطرہ پیدا ہو جائیگا اور اس لیے دل جمعی کے باوجود خوابِ گل پریشاں ہے کہ ایک لمحہ غنچے سے پھول بننے تک بھی اندیشے کا ہے کہ اس میں عافیت کی ضمانت نہیں لی جا سکتی۔

یعنی ارتقا کے ہر مرحلے میں فنا کا اندیشہ ہوتا ہے اور زندگی کی کسی نہج پر عافیت (بقا) کی ضمانت نہیں دی جا سکتی۔

بجا ہے گر نہ سنے نالہ ہائے بلبلِ زار
کہ گوشِ گل نمِ شبنم سے پنبہ آگیں ہے

بلبل کے نالوں کا گل پر اثر انداز نہ ہونا عام مفہوم ہے لیکن نالوں کے اثر انداز نہ ہونے کی جو توجیہہ غالب نے بیان کی ہے اس نے مفہوم کو بالکل منفرد کر دیا ہے۔

شعر کے مفہوم کے لیے پہلے شبنم کی معنویت پر نظر کیجیے۔

(۱) شبنم فانی ہے (اور پھول بھی فانی ہے)

(۲) اشک سے مشابہت کی بنا پر گریہ کی علامت ہے۔

(۳) پھول کے حسن میں اضافہ کرتی ہے یعنی اسے طراوت دیتی ہے۔

(۴) پھول کو فیض پہنچا کر خود ختم ہو جاتی ہے۔

(۵) پھول سے قریب ترین ہے۔

اب پھول کا بلبلِ زار کے نالے نہ سننے کا سبب واضح ہے کہ شبنم سے مستفیض اور قریب ترین ہونے کی بنا پر پھول پوری طرح شبنم میں ملوث ہے اور بلبل جو دور بیٹھی

ہوئی گل کے عشق میں نالہ کر رہی ہے اس سے پھول کو کیا فائدہ اس لیے وہ اس کے نالے کیوں سنے۔

شبنم کے سے نافذ عنصر کے ہوتے ہوئے گل کو بلبل کے وجود اور اس کے نالوں کا احساس نہ ہونا بیجا بات نہیں۔

اے عندلیب یک کفِ خس بہرِ آشیاں
طوفانِ آمد آمدِ فصلِ بہار ہے

اے عندلیب فصلِ بہار کی آمد آمد کا طوفان ہے۔ تیرے آشیانے کے یہ مٹھی بھر تنکے اس طوفان کے سامنے نہیں ٹھہر سکتے۔

دوسرا مفہوم یہ ہے کہ اے عندلیب فصلِ بہار کا طوفان آیا ہی چاہتا ہے۔ اگر تجھے آشیانہ قائم کرنا ہے تو مٹھی بھر تنکے چن کر آشیانہ بنا لے ورنہ اس طوفان میں خار و خس بھی سبز و شاداب ہو جائینگے۔ یعنی بہار جو حسن ہی حسن لاتی ہے وہ عندلیب کے حق میں اس لیے مضر ہے کہ بہار آنے کے بعد اس کو اپنا آشیانہ بنانے کا سامان نہ مل سکے گا۔

مثال یہ مری کوشش کی ہے کہ مرغِ اسیر
کرے قفس میں فراہم خس آشیاں کے لیے

میری کوشش کی مثال اس مرغِ اسیر کی طرح ہے جو قفس میں آشیانے کے لیے خس فراہم کرے۔

بظاہر قفس میں آشیانے کے لیے خس فراہم کرنا بڑا عجیب معلوم ہوتا ہے اس لیے کہ قفس میں آشیانے کی تعمیر کا کوئی جواز نہیں ہے۔ پھر قفس میں خس کی فراہمی کس لیے ہے؟

(۱) پرندہ تعمیر کی عادت سے مجبور ہے اس لیے وہ یہاں بھی خسِ آشیاں مہیا کر رہا ہے درحالیکہ یہ کام محال ہے۔

(۲) اسے رہائی کی امید ہے اور یہ تنکے وہ اس لیے جمع کر رہا ہے کہ رہائی کے بعد آشیانہ بنائیگا۔

پرندہ آزاد تھا پھر اسے اسیر کر لیا گیا۔ لیکن اسیری کے باوجود اس کے دل میں آزادی کا جذبہ قائم ہے اور آزادی کے اسی جذبے کے ماتحت وہ تنکوں کی فراہمی کر رہا ہے۔

پہلی صورت میں پرندے کا عمل سعیِ رائیگاں ہے اور دوسری صورت میں جہد للبقا اس لیے کہ قفس میں اس کا زندہ رہنا مشکوک بلکہ محال ہے۔

قفس یہاں محدود اور جامد زندگی کی علامت ہے اور آشیاں آزادی کا مفہوم ادا کر رہا ہے۔

باغ اور ان کے تلازمات پر مشتمل ان اشعار کے جائزے کے بعد یہ وضاحت ضروری ہے کہ دیگر شعراء کے مقابلے میں غالب کا "باغ" بالکل منفرد نظر آتا ہے دیگر شعراء کے یہاں وہی باغ بطور علامت کے استعمال ہوا ہے جو فی الحقیقت خارج میں یا ذہن کے اندر موجود ہے۔ غالب نے اس سلسلے میں ایک قدم اور آگے بڑھایا ہے وہ اس گلشن کو بھی بطور علامت کے استعمال کرتے ہیں جو ہنوز نا آفریدہ ہے۔

ع۔ میں عندلیبِ گلشنِ نا آفریدہ ہوں

اب آئیے ہم غالب کے یہاں مستعمل علامتوں کے ایک دوسرے دستے (شمع و پروانہ) اور ان کے تلازموں پر مشتمل اشعار کا جائزہ لیں:

ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے
اک شمع ہے دلیلِ سحر سو خموش ہے

داغِ فراقِ صحبتِ شب کی جلی ہوئی
اک شمع رہ گئی ہے سو وہ بھی خموش ہے

جوئے خوں آنکھوں سے بہنے دو کہ ہے شامِ فراق
میں یہ سمجھوں گا کہ شمعیں دو فروزاں ہو گئیں

اس شمع کی طرح سے جس کو کوئی بجھا دے
میں بھی جلے ہوؤں میں ہوں داغِ ناتمامی

شب کہ وہ مجلس فروزِ خلوتِ ناموس تھا
رشتۂ ہر شمع خارِ کسوتِ فانوس تھا

غمِ ہستی کا اسدؔ کس سے ہو جز مرگ علاج
شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک

کیا شمع کے نہیں ہیں ہوا خواہ اہلِ بزم
ہو غم ہی جاں گداز تو غم خوار کیا کریں

زبانِ اہلِ زباں میں ہے مرگ خاموشی
یہ بات بزم میں روشن ہوئی زبانیِ شمع

کرے ہے صرف بہ ایمائے شعلہ قصہ تمام
بطرزِ اہلِ فنا ہے فسانہ خوانیِ شمع

ترے خیال سے روح اہتزاز کرتی ہے
بجلوہ ریزیِ باد و بہ پرفشانیِ شمع

نشاطِ داغِ غمِ عشق کی بہار نہ پوچھ
شگفتگی ہے شہیدِ گلِ خزانیِ شمع

جاں در ہوائے یک نگہِ گرم ہے اسدؔ
پروانہ ہے وکیل ترے داد خواہ کا

باوجودِ یک جہاں ہنگامہ پیدائی نہیں
ہیں چراغانِ شبستانِ دلِ پروانہ ہم

ان اشعار میں ہم نے تشبیہی اور تمثیلی پیرایوں کو بھی شامل کیا ہے تاکہ غالب کے یہاں شمع و پروانہ کی علامتوں کی معنویت کا اختلاف و امتیاز پوری طرح واضح ہو سکے۔

ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے
اک شمع ہے دلیلِ سحر سو خموش ہے

اس شعر کی بہترین تشریح خود غالب نے ان لفظوں میں کی ہے۔
"اک شمع ہے دلیلِ سحر سو خموش ہے" یہ خبر ہے۔

پہلا مصرعہ:

ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے' یہ مبتدا ہے۔ شبِ غم کا جوش یعنی اندھیرا ہی اندھیرا، ظلمت غلیظ۔ سحر ناپیدا۔ گویا خلق ہی نہیں ہوئی۔ ہاں اک دلیل صبح کے وجود پر ہے۔ یعنی بجھی ہوئی شمع، اس راہ سے کہ شمع و چراغ صبح کو بجھا یا کرتے ہیں لطف اس مضمون کا یہ ہے کہ جس شے کو دلیلِ صبح ٹھہرایا ہے۔ وہ خود ایک سبب منجملہ اسبابِ تاریکی

کے۔ پس دیکھا چاہیے جس گھر میں علامتِ صبح موید ظلمت ہوگی، وہ گھر کتنا تاریک ہوگا۔[۴۹]

علامتی مفہوم میں یہ شعر کسی ایسی شے کے معطل ہو جانے پر منطبق ہوتا ہے جو ایک تاریک دور کے خاتمے اور روشن دور کے آغاز کا سراغ دے سکے۔

شمع کے جلتے رہنے اور اس کے خاموش ہو جانے کا دوسرا علامتی مفہوم یہ ہے کہ روشنی کے عہد کے نمود کا اندازہ ہوتے رہنا باعثِ تسکین ہے لیکن اس سے لاعلم رہنا بڑی یاس انگیز بات ہے۔

داغِ فراقِ صحبتِ شب کی جلی ہوئی
اک شمع رہ گئی ہے سو وہ بھی خموش ہے

مغلیہ سلطنت کی ہما ہمی اور بہادر شاہ کے المناک زوال کے بیان کے لیے غالب کا یہ شعر بہترین علامتی اظہار ہے:

جتنے خوں بہنے دو آنکھوں سے کہ ہے شامِ فراق
میں یہ سمجھوں گا کہ شمعیں دو فروزاں ہو گئیں

غالب کے یہاں تشبیہی، استعاراتی اور تمثیلی پیرایوں میں شمع کا مفہوم مسلسل بدل رہا ہے۔ بیشتر شعرا کے یہاں شمع کے پگھلے ہوئے موم کو آنسوؤں سے تشبیہ دی جاتی ہے لیکن غالب نے اپنے آنسوؤں کو شمعِ فروزاں سے تشبیہ دی ہے۔

شعر کا مفہوم یہ ہے کہ عاشق اپنے محبوب کے فراق میں رو رہا ہے اور غمخوار اسے رونے سے منع کر رہے ہیں۔ لیکن عاشق اس رونے کو یہ کہہ کر بجا قرار دے رہا ہے کہ میں یہ سمجھوں گا کہ دو شمعیں روشن ہو گئی ہیں۔ شعر کی مزید تفہیم کے لیے شامِ فراق میں عاشق کے رونے اور عاشق سے غمخواروں کی ہمدردی کے اسباب پر نظر کیجیے:

عاشق کا رونا یہاں فطری ہے اس لیے کہ اگر محبوب پاس نہیں ہے تو عاشق بند

---

[۴۹] ص ۲۵۹ نسخۂ عرشی

نہیں کریگا کہ اس کے گریہ کو روک دیا جائے۔ جس طرح رات کا لازمہ شمع کا جلنا ہے اسی طرح شامِ فراق کا لازمہ آنکھوں سے خون ٹپکنا ہے اور چونکہ رونے سے دل ہلکا ہوتا ہے اور شامِ فراق کا اصل مصرف ہی یہ ہے کہ شامِ فراق میں لہو رو کر دل کو ہلکا کیا جائے۔

غمخواروں کی ہمدردی تین وجہوں کی بنا پر ہے۔

(۱) عاشق محبوب سے دور ہے۔

(۲) رو رہا ہے۔

(۳) معنیٔ پنہاں موجود ہیں کہ روشنی بھی نہیں ہے ورنہ فروزاں شمعیں کہنے کی ضرورت نہیں تھی۔

اب عاشق اپنے رونے کو بجا قرار دیتے ہوئے غمخواروں کو یہ بہلاوا دے رہا ہے کہ مجھے رونے دو میں یہ سمجھونگا کہ شمعیں فروزاں ہوگئی ہیں۔ لیکن یہاں شمعوں کا فروزاں ہونا اندھیرے کو کم کرنے کے لیے نہیں ہے بلکہ جس طرح شمع جلتے جلتے فنا ہوگئی ہے اسی طرح میں بھی روتے روتے فنا ہو جاؤنگا۔

اس طرح رونے کے ایک معنی غمخواروں کے لیے ہیں کہ رونے سے شامِ فراق کی تاریکی کم محسوس ہوگی۔ اس کا سبب یہ عام تصور ہوگا کہ رونے سے دل ہلکا ہوتا ہے اور غم میں تسکین محسوس ہوتی ہے۔ دوسرے معنی خود عاشق کے لیے ہیں کہ رونے سے دل ہلکا نہیں ہوگا نہ اس کو دل کا ہلکا ہونا اور تسکین ہونا مطلوب ہے بلکہ جس طرح شمع جلتے جلتے اور پگھلتے پگھلتے فنا ہوجاتی ہے اسی طرح میں بھی روتے روتے اور آنکھوں سے خون بہاتے بہاتے فنا ہو جاؤنگا۔

شمع کے علامتی مفاہیم پر مضمون قائم کرکے غالب نے ایک نیا اور منفرد مضمون پیدا کیا ہے۔

اُس شمع کی طرح سے جس کو کوئی بجھا دے
میں بھی جلے ہوؤں میں ہوں داغِ ناتمامی

مفہوم یہ ہے کہ بجھی ہوئی شمع کی طرح ناتمامی نے مجھے بھی غم سے داغ کردیا ہے۔

شمع کی ناتمامی اس کا پوری طرح جلنے سے پہلے ہی گل ہو جانا ہے یعنی اس کی شمعیت کا ختم ہو جانا ہے۔ شمع کی شمعیت اس کا روشن رہنا یعنی اس کی فعالیت ہے۔ اس طرح اس کی ناتمامی (عدم تکمیل) ایک جامد صورتحال کا شکار ہو جانا ہے۔

یعنی اپنی ناتمامی پر مجھے بے حسی اور جمود کا غم ہے بصورتِ دیگر غم نہ ہونے کا غم ہے

اور اب یہ شعر: پرِ پروانہ شاید بادبانِ کشتیٔ مے تھا
ہوئی مجلس کی گرمی سے روانی دورِ ساغر کی

یہاں بھی غالب نے علامتوں کے دو مختلف دستوں کے تلازموں کو ایک ساتھ استعمال کرکے ان میں ایک معنوی ربط پیدا کیا ہے۔ پرِ پروانہ شمع کا تلازمہ ہے اور بادبان (کشتیٔ مے کا نہیں) کشتیٔ بحر کا تلازمہ ہے۔ مجلس میں گرمی اس وقت پیدا ہوتی ہے جب شمع سے پروانوں کے پر جلتے ہیں یعنی پروانے کے پروں کا جلنا رونقِ محفل کا مظہر ہے اور کشتیٔ مے اسی رونقِ محفل کے وقت گردش میں آتی ہے۔ اس طرح مختلف علامتوں کے پیچیدہ معنوی ربط کے ذریعے غالب نے نہ صرف مفہوم میں ندرت پیدا کی ہے بلکہ بنے بنائے تلازماتی نظام کو درہم و برہم کردیا ہے۔ تلازماتی نظام کی یہ تبدیلیاں غالب کے یہاں جگہ جگہ نظر آتی ہیں اور اسی تبدیلی سے غالب کے یہاں مفہوم میں انفرادیت پیدا ہوتی ہے۔

آیئے دیکھیں کہ تلازماتی نظام کی ان تبدیلیوں سے غالب نے شعر میں اندرونی معنوی ربط کیونکر پیدا کیا ہے۔

پرِ پروانہ کے جلنے، پروانے کے مرنے اور کشتیٔ مے کی روانی اور دورِ شراب کے چلنے میں کوئی علت و معلول کا رشتہ حقیقتاً نہیں ہے۔ اسی لیے شاعر نے شاید کا لفظ استعمال کیا ہے۔

پرِ پروانہ جو حقیقتاً بادبان نہیں ہوتا لیکن بادبان سے مشابہ ہوتا ہے۔ کشتیٔ مے جو حقیقتاً کشتی نہیں ہوتی کشتی سے مشارکتِ اسمی رکھتی ہے۔ جس طرح بادبان کے کھلنے کے ساتھ

کشتی جلتی ہے اسی طرح پروانے کے پر کھولنے کے ساتھ کشتیِ مے محفل میں رواں ہوتی ہے۔

پروانے کا پر کھولنا فنا کا نشان ہے اور کشتیِ مے کا رواں ہونا (شراب نوشی کا آغاز) غموں اور تلخ حقیقتوں کو (جن میں تلخ ترین حقیقت موت کا مشاہدہ اور احساس ہے) فراموش کرنے کا ایک ذریعہ ہے۔ موت کے منظر انسان کو خوشی منانے کی طرف بھی مائل کرتے ہیں۔

اب پہلی صورت یعنی پر پروانہ کے جلنے اور کشتیِ مے کی روانی میں ظاہری ربط نظر آتا تھا لیکن باطنی ربط نہیں تھا۔ دوسری صورت میں باطنی ربط موجود ہے یعنی موت انسان کو خوشی یا خود فراموشی کی طرف مائل کرتی ہے اس حقیقت کا ظاہری روپ یہ ہے کہ پروانے کا پر کشتیِ مے کا بادبان ہے۔

کیا شمع کے نہیں ہیں ہوا خواہ اہلِ بزم
ہو غم ہی جاں گداز تو غم خوار کیا کریں

بظاہر شعر کا مفہوم یہ ہے کہ اہلِ بزم شمع کے خیر خواہ تو ہیں لیکن شمع کا غم ہی ایسا ہے جو لاعلاج ہے۔ اس لیے اہلِ محفل بہی خواہی کے جذبے کے باوجود شمع کا غم دور نہیں کر سکتے۔

یعنی شمع کا کام اور اس کا انجام ہی یہ ہے کہ وہ پگھلتے پگھلتے ختم ہو جائے۔ ایسی صورت میں اس سے ہمدردی تو کی جا سکتی ہے لیکن اس کے لوازمِ ذاتی کو تبدیل نہیں کیا جا سکتا کیونکہ شمع کا وجود عبارت ہے جلنے اور جل کر ختم ہو جانے سے۔ اس لیے ایسی شے کی غمخواری جس کا غم جاں گداز ہو، حقیقتاً ممکن نہیں ہے۔ شمع کی جاں گدازی کو ختم کرنے کی ایک صورت یہ ہے کہ شمع کو بجھا دیا جائے۔ لیکن اس طرح شمع کی موت ہو جائیگی۔ اس لیے کہ شمع کی زندگی اپنی شمعیت (روشن رہنا) کی وجہ سے ہے۔ اسے گل کر دینے سے یہ شمعیت ختم ہو جائیگی یعنی شمع کی موت واقع ہو جائیگی۔ اس طرح دونوں صورتوں میں شمع کی موت یقینی ہے پہلی صورت میں جلتے جلتے ختم ہونا اس کا فنا ہونا ہے اور دوسری صورت میں اس فنا کے سلسلے کو روک دینا دراصل اسے (شمع کو) مار ڈالنا ہے۔

کہا جا چکا ہے کہ غالب کے یہاں ہر لفظ اپنی پوری معنویت کے ساتھ استعمال ہوتا ہے۔ درج بالا شعر میں غمخوار کے لفظ سے غالب نے شعر کے مفہوم کو اور متحرک کر دیا ہے۔

غمخواری کا مطلب ہے کسی کے غم میں شرکت کرنا یعنی اسے اپنا لینا۔ اس طرح اہلِ بزم کا شمع کی غمخواری کرنا خود بھی جاں گدازی کے مرحلے سے گزرنا ہے۔

چونکہ شمع کے غم کی جاں گدازی اس کے روشن ہونے کی بنا پر ہے اور شمع کا روشن ہونا بزم کے وجود یعنی اہلِ بزم کا موجب ہے۔ اگر شمع کے غم کی جاں گدازی ختم کر دی جائے تو بزم باقی نہیں رہیگی اور اگر شمع کی غمخواری کی جائے تو اہلِ بزم خود اس کا شکار ہو جائینگے اور اسطرح بھی بزم کا باقی رہنا مشکل ہے یعنی جس المیہ نظام سے شمع دو چار ہے اسی نظام میں اہلِ بزم بھی مبتلا ہیں۔ اس لیے نہ صرف شمع بلکہ اہلِ بزم اور بزم کے تمام لوازم فنا کا شکار ہیں۔

غالب کا یہ شعر اس پورے نظامِ کائنات پر منطبق ہوتا ہے جہاں ہر شے فنا میں مبتلا ہے۔

اور اب تشبیہی اور تمثیلی پیرایوں پر مشتمل ان اشعار میں شمع کی علامتی معنویت ملاحظہ کیجئے:

زبانِ اہلِ زباں میں ہے مرگ خاموشی
یہ بات بزم میں روشن ہوئی زبانیِ شمع

کرے ہے صرف بہ ایمائے شعلہ قصہ تمام
بطرزِ اہلِ فنا ہے فسانہ خوانیِ شمع

غم اسکو حسرتِ پروانہ کا ہے اے شعلہ　　ترے لرزنے سے ظاہر ہے ناتوانیِ شمع

ترے خیال سے روح اہتزاز کرتی ہے
بجلوہ ریزیِ باد و بہ پرفشانیِ شمع

نشاطِ داغِ غمِ عشق کی بہار نہ پوچھ
شگفتگی ہے شہیدِ گلِ خزانیِ شمع

ان سب پیرایوں میں شمع کے علامتی مفاہیم موجود ہیں۔ شمع کے مفاہیم کی ادائیگی میں غالب نے ان شعروں میں تشبیہ و تمثیل کی دونوں صورتوں کو ملحوظ رکھا ہے۔ یعنی جہاں شمع کی کیفیتوں کا اطلاق انسانی تجربے پر کیا ہے وہاں انسانی صورتحال کو شمع پر بھی منطبق کیا ہے۔

پہلے شعر میں سخن سنجوں کی خاموشی کو ان کی موت قرار دینے کے لیے شمع کی خاموشی یعنی محفل میں اس کے گل ہو جانے (اس کی موت) کی کیفیت کو سامنے رکھا ہے اور اس سے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ اہلِ زبان کا اپنی خصوصیتِ خاص کو بروئے کار لانا ہی ان کے اہلِ زبان ہونے کا ثبوت ہے۔

دوسرے شعر میں شمع کی فسانہ خوانی (اس کا جلنا) بطرزِ اہلِ فنا اس لیے ہے کہ اہلِ فنا ایک کہانی سنا رہے ہیں اور کہانی سناتے سناتے وہ ختم ہو جائیں گے۔ تقاضائے حیات یہی ہے کہ انسان رفتہ رفتہ ختم ہوتا جائے۔ اسی طرح شمع کی فسانہ خوانی بھی یہ ہے کہ وہ اپنے شعلے سے ختم ہو جاتی ہے۔ چونکہ شمع کا شعلہ بھی دراصل اس کے لیے شعلۂ حیات ہے اس لیے اس شعلے کا تقاضہ بھی یہی ہے کہ شمع ختم ہو جائے۔

اب شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ ہم انسان چونکہ فانی ہیں اس لیے ہماری زندگی ہمیں فنا کی طرف لے جاتی ہے۔ ہمارا قصہ تمام ہونا ہمارے زندہ ہونے کی وجہ سے ہے یعنی ہمارے وجود کا تسلسل ہی ہماری فنا کا باعث ہے۔

تیسرے شعر میں شعلے کے لرزنے سے ناتوانیِ شمع ظاہر ہوتی ہے اور یہ ناتوانی اس

وجہ سے ہے کہ پروانہ فنا ہو چکا ہے۔

اور آخری شعر:

نشاطِ داغِ غمِ عشق کی بہار نہ پوچھ
شگفتگی ہے شہیدِ گلِ خزانیِ شمع

شعر کی تفہیم کے لیے پہلے داغِ غمِ عشق اور گلِ خزانی کا مفہوم سمجھنا ضروری ہے۔

داغِ غمِ عشق ـ افسوسناک بھی ہے اور فنا کا پیش خیمہ بھی۔

گلِ خزانی ـ شمع کا فنا ہونا یعنی خزاں کے عہد میں داخل ہونا ہے اور یہ عہد شمع روشن ہوتے ہی شروع ہو جاتا ہے۔

گلِ شمع اگرچہ سیاہ ہے لیکن روشن ہے۔ یہی حال داغِ غمِ عشق کا ہے کہ وہ سیاہ ہے لیکن پورے وجود کو (آتشِ عشق سے) روشن کیے ہوئے ہے۔ یعنی داغ کا وجود اسی طرح آتشِ عشق کا مرہون ہے جس طرح شمع کا گل شعلۂ شمع کا۔ کہ وہ اسی وقت وجود میں آتا ہے جب شمع جلتی ہے۔

مفہوم یہ ہوا کہ (یہ اہلِ دل ہی جانتے ہیں) کہ اس داغ کی کیا بہار ہے جس کی خاطر انسان اپنا پورا وجود صرف کر دیتا ہے۔

یہاں غالب نے گل کو مرکز بنا کر مضمون میں انفرادیت پیدا کر دی ہے۔

گلِ خزاں وہ پھول ہے جو خزاں کے موسم (فنا کے زمانے) میں کھلتا ہے۔ گلِ شمع شمع کے روشن ہونے یعنی اس کی فنا کا آغاز ہوتے ہی بننا یعنی کھلنا شروع ہو جاتا ہے۔ اس طرح گلِ شمع اور گلِ خزاں میں مشابہت ہے۔ اسی لیے غالب نے گلِ شمع کو گلِ خزانیِ شمع کہا ہے۔

ان اشعار میں غالب نے کوئی نیا مفہوم ادا نہیں کیا ہے لیکن ان اشعار میں شمع کی جو کیفیتیں نمایاں ہوتی ہیں انھوں نے مروجہ مفاہیم کو وسیع تر کر دیا ہے۔

شمع و پروانہ کی علامتوں کی تفہیم و تشریح کے بعد اب غالب کے یہاں شراب ا
س کے تلازمات پر مشتمل اشعار ملاحظہ کیجیے:

قطرۂ مے بسکہ حیرت سے نفس پرور ہوا
خطِ جامِ مے سراسر رشتۂ گوہر ہوا

پوچھ مت وجہ سیہ مستیِ اربابِ چمن
سایۂ تاک میں ہوتی ہے ہوا موجِ شراب

ثابت ہوا ہے گردنِ مینا پہ خونِ خلق
لرزے ہے موجِ مے تری رفتار دیکھ کر

مجھ تک کب ان کی بزم میں آتا تھا دورِ جام
ساقی نے کچھ ملا نہ دیا ہو شراب میں

مے پرستاں خمِ مے منہ سے لگائے ہی بنے
ایک دن گر نہ ہوا بزم میں ساقی نہ سہی

گو ہاتھ میں جنبش نہیں آنکھوں میں تو دم ہے
رہنے دو ابھی ساغر و مینا مرے آگے

دل و دیں نقد لا ساقی سے گر سودا کیا چاہے   کہ اس بازار میں ساغر متاعِ دست گرداں ہے

تا محیطِ بادہ صورت خانۂ خمیازہ تھا
شب خمارِ چشمِ ساقی رستخیز اندازہ تھا

میخانۂ جگر میں یہاں خاک بھی نہیں
خمیازہ کھینچے ہے بتِ بیدادفن ہنوز

بقدرِ ظرف ہے ساقی خمارِ تشنہ کامی بھی
جو تو دریائے مے ہے تو میں خمیازہ ہوں ساحل کا

گرنی تھی ہم پہ برقِ تجلی نہ طور پر
دیتے ہیں بادہ ظرفِ قدح خوار دیکھ کر

لے گئی ساقی کی نخوت قلزم آشامی مری
موجِ مے کی آج رگ مینا کی گردن میں نہیں

پیوں شراب اگر خم بھی دیکھ لوں دو چار
یہ شیشہ و قدح و ساغر و سبو کیا ہے

کون ہوتا ہے حریفِ مئے مرد افگنِ عشق
ہے مکرر لبِ ساقی میں صلا میرے بعد

غم کھانے میں بودا دلِ ناکام بہت ہے   یہ رنج کہ کم ہے مئے گلفام بہت ہے

بے مے کسے ہے طاقتِ آشوبِ آگہی
کھینچا ہے عجزِ حوصلہ نے خطِ ایاغ کا

حریفِ جوششِ دریا نہیں خمیازۂ ساحل
جہاں ساقی ہو تو باطل ہے دعویٰ ہوشیاری کا

اب آیئے ان اشعار کے تجزیے سے یہ معلوم کریں کہ غالب کے یہاں شراب اور اس کے متعلقات میں کوئی نئی بات ہے یا نہیں۔ سب سے پہلے اس شعر کو دیکھئے:

ثابت ہوا ہے گردنِ مینا پہ خونِ خلق
لرزے ہے موجِ مے تری رفتار دیکھ کر

یوں تو موجِ مے جام و سبو کی گردش سے لرزتی رہتی ہے لیکن یہاں غالب نے اس لرزنے کی ایک خارجی توجیہہ بیان کی ہے۔ یعنی موجِ مے معشوق کی رفتار (کی مستی) کو دیکھ کر لرز رہی ہے۔ معشوق کی رفتار کی یہ مستی شراب پینے کی وجہ سے ہے اور چونکہ اپنی رفتار کی مستی سے وہ عاشقوں کو قتل کر رہا ہے اس لیے عاشقوں کے خون کی ذمہ دار موجِ مے یعنی گردنِ مینا ہے جو بجائے خود قتل نہیں کر سکتی بلکہ معشوق کے ذریعے قتل کرا رہی ہے اور اس قتل پر خوفزدہ بھی ہے۔

اس طرح غالب نے موجِ مے کے لرزنے کا ایک خارجی سبب تلاش کر کے مضمون کو منفرد بنا دیا ہے۔

مے پرستاں خمِ مے منہ سے لگائے ہی بنے
ایک دن گر نہ ہوا بزم میں ساقی نہ سہی

ہماری زندگی ساقی کی محتاج نہیں ہے۔ اگر ایک دن ساقی بزم میں نہیں ہے تو ہم خود ہی خم سے منہ لگا کر پی سکتے ہیں۔ یعنی کارِ دنیا کسی بھی صورت میں رکتا نہیں ہے بڑی بڑی

ہستیاں اس دنیا سے اٹھ جاتی ہیں لیکن ان کے اٹھ جانے سے نظامِ عالم متاثر نہیں ہوتا اور دنیا کا کام برابر چلتا رہتا ہے۔

گو ہاتھ کو جنبش نہیں آنکھوں میں تو دم ہے
رہنے دو ابھی ساغر و مینا مرے آگے

اس شعر میں جو بات کہی گئی ہے اس کے لیے علامتی پیرایہ ناگزیر ہے۔

میرے ہاتھوں کو جنبش نہیں ہے لیکن میری آنکھوں میں دم ہے اس لیے ساغر و مینا کو مرے سامنے رہنے دو کہ انھیں دیکھ کر مجھے سکونِ قلب حاصل ہوتا ہے یعنی میں ساغر و مینا کو چھو نہیں سکتا لیکن (آنکھوں میں دم ہونے کی وجہ سے) انھیں دیکھ تو سکتا ہوں اور یہ دیکھنا میرے لیے شراب نوشی کے مترادف ہے۔ جو لذت شراب نوشی میں مجھے حاصل ہوتی ہے وہی لذت ساغر و مینا کو دیکھنے میں حاصل ہوگی۔

مصرعہ ثانی میں "رہنے دو ابھی" سے معلوم ہوتا ہے کہ ایک بلانوش شخص ہے جو عمر بھر شراب پیتا رہا ہے اور بوقتِ مرگ بھی سامانِ مے نوشی کو اپنی آنکھوں کے سامنے سے ہٹانا نہیں چاہتا۔

اب ہم جن اشعار کا تجزیہ کریں گے ان میں غالب نے حوصلہ اور عدمِ حوصلہ کا مفہوم ادا کیا ہے۔ غالب کے یہاں شراب نوشی کا تعلق دراصل آگہی سے ہے اور یہ شراب نوشی آگہی کی دو قسموں کو ظاہر کرتی ہے۔

ایک آگہی وہ جس سے نجات حاصل کرنے کے لیے شراب پی جاتی ہے۔ اس آگہی کو ہم عالمِ سفلی یا عالمِ آب و گِل کی آگہی کہہ سکتے ہیں۔ (اشیا کا فانی اور حسن کا عارضی ہونا، اربابِ دنیا کا عام رنگ وغیرہ) غرض ہر چیز کی تہہ میں چھپا ہوا المناک عنصر جس سے واقف ہو جانا انسان کو بے دل کر دیتا ہے۔ اس آگہی کا علاج شراب ہے۔

آگہی کی دوسری قسم میں صوفیانہ اور مابعد الطبیعاتی عرفان آتا ہے۔ اس کو بھی

غالب نے شراب کی علامت کے ذریعے پیش کیا ہے۔ گویا غالب آگہی کا علاج آگہی کو قرار دیتے ہیں۔ لیکن آگہی کی دوسری قسم وہ بلند آگہی ہے جو پہلی قسم والی آگہی کو فراموش کرا دیتی ہے۔ اس طرح شراب کا یہ تضاد (آگہی کی متضاد قسمیں) غالب کی شاعری کے بنیادی عناصر میں سے ہے۔

آشوبِ آگہی سے بچنے کے لیے جو شراب پی جاتی ہے بظاہر اس کو شرابِ انگور سمجھا جا سکتا ہے اور جس شراب کو عرفان کی علامت سمجھا جا سکتا ہے وہ اس شرابِ انگور سے مختلف ہے۔ یعنی ایسا معلوم ہوتا ہے کہ غالب کے یہاں شراب کا استعمال دو طرح سے ہوا ہے۔ ایک غیر علامتی شراب یعنی شرابِ انگور اور ایک علامتی شراب یعنی شرابِ عرفان۔ لیکن اس غیر علامتی شراب کو بھی علامتی شراب سمجھا جا سکتا ہے۔ یعنی عالمِ سفلی کی آگہی کے آشوب سے بچنے کا ذریعہ شرابِ انگور نہیں بلکہ شرابِ عرفان ہے۔

اس طرح غالب کے یہاں دونوں صورتوں میں شراب عرفان کی علامت ہو جاتی ہے چاہے وہ آشوبِ آگہی کا علاج کر رہی ہو چاہے نشۂ عرفان پیدا کر رہی ہو۔

آگہی کی ان دونوں قسموں کو اب ان اشعار میں ملاحظہ کیجیے۔

بقدرِ ظرف ہے ساقی خمارِ تشنہ کامی بھی
جو تو دریائے مے ہے تو میں خمیازہ ہوں ساحل کا

یعنی جتنا بڑا ظرفِ شراب ہے اسی کے اعتبار سے مجھے پیاس کی تڑپ بھی ہے۔ اگر تو (ساقی) شراب کا سمندر ہے تو میں اس کا ساحل ہوں۔ میری طلب تیری عنایت کے مطابق ہے غالب نے دریا اور ساحل کے الفاظ لا کر شعر کی صورتِ حال کو جامد کے بجائے متحرک اور تغیر پذیر بنا دیا ہے یعنی جیسے جیسے دریائے مے بڑھتا یا گھٹتا جائیگا ویسے ویسے آغوشِ ساحل بھی پھیلتی اور سمٹتی جائیگی۔ اس شعر میں بلند حوصلگی یعنی آگہی کی دوسری قسم موجود ہے جو متصوفانہ عرفان کو ظاہر کرتی ہے۔

گرنی تھی ہم پہ برقِ تجلی نہ طور پر
دیتے ہیں بادہ ظرفِ قدح خوار دیکھ کر

یہاں بھی بلند ہمتی اور عالی حوصلگی کا مفہوم ادا ہوا ہے۔ شراب قدح خوار کے ظرف کو دیکھ کر ہی دی جاتی ہے اور چونکہ ہمارا ظرف کشادہ ہے اس لیے اس میں زیادہ سے زیادہ شراب سما سکتی ہے کشادہ ظرفی (عالی حوصلگی) کی اس حقیقت کو سامنے رکھ کر غالب نے یہ ادعا کیا ہے کہ برقِ تجلی طور پر نہیں بلکہ ہم پر گرنا چاہیے تھی ہم ہی اس کے متحمل اور سزاوار تھے۔ طور پر گرنے سے برق اور طور دونوں ضائع ہو گئے۔ اگر برقِ تجلی ہم پر گرتی تو ہم اسے برداشت کر لیتے اور اس برق سے غالباً مستفید بھی ہوتے۔

لے گئی ساقی کی نخوت قلزم آشامی مری
موجِ مے کی آج رگ مینا کی گردن میں نہیں

رگِ گردن ــــ غرور کی نشانی ہے مینا کی گردن میں موجِ مے کا ہونا مینا کا لبالب بھرا ہونا ہے، اور یہ لبالب ہونا مینا کو غرور میں مبتلا کرتا ہے یعنی غرور اس کے حق میں رگِ گردن ہے۔ جب میں نے ساری شراب پی لی تو مینا خالی ہو گئی یعنی اس کی رگِ گردن باقی نہیں رہی یعنی اس کا غرور ٹوٹ گیا۔ ساقی کی نخوت کا سبب یہی تھا کہ اس کے پاس شراب ظروف میں بھری ہوئی تھی۔ میں نے ہر ظرف کو خالی کر دیا اور میری اس بلانوشی نے ساقی کی نخوت کا خاتمہ کر دیا۔

کون ہوتا ہے حریفِ مے مردافگنِ عشق
ہے مکرر لبِ ساقی میں صلا میرے بعد

میرے بعد ساقی لوگوں کو برابر عشق کی مردافگن شراب پینے کی دعوت دے رہا ہے لیکن کوئی اس کی آواز پر لبیک کہنے والا نہیں۔

یہ شراب چونکہ مردافگن ہے اس لیے جو بھی اسے پیے گا وہ میری طرح ختم ہو جائیگا۔

یعنی اس شراب کو پی کر میرے جیسے مردِ میدان کا ختم ہو جانا اس بات کا ثبوت ہے کہ اب
کوئی دوسرا اس شراب کی تاب نہیں لا سکتا۔ یعنی اس شراب کو پینے کے لیے میرا جیسا حوصلہ
کسی کے پاس نہیں۔ یہاں بھی آگہی کی دوسری قسم ہے اور یہ ادعا حوصلہ مندی کی بنا پر ہے۔

غم کھانے میں بودا دلِ ناکام بہت ہے
یہ رنج کہ کم ہے مئے گلفام بہت ہے

متحرک معنویت غالب کے اشعار کی بنیادی خصوصیت ہے اس شعر میں بھی غالب نے
مفہوم کو متحرک کر دیا ہے۔ چونکہ دل غم کھانے میں بہت بودا ہے اس لیے شراب کی ضرورت
ہے لیکن جتنا غم ہے اس کے بقدر شراب نہیں ہے مقابلتاً شراب کی اس کمی کے احساس کی
وجہ سے رنج میں اور اضافہ ہو رہا ہے اور رنج میں اس اضافہ کے ساتھ شراب کی کمی اور
زیادہ محسوس ہو رہی ہے۔ اس طرح رنج برابر بڑھتا جا رہا ہے اور شراب کی مقدار اس کے
تناسب سے کم ہوتی جا رہی ہے۔

اس شعر میں paradox کے طور پر حوصلہ اور عدمِ حوصلہ دونوں موجود ہیں عدمِ حوصلہ
یہ کہ غم کھانے میں دلِ ناکام بہت کم زور ہے اور حوصلہ یہ کہ مئے گلفام بہت کم ہے
اسے بقدرِ ظرف یعنی میرے غم کے مطابق ہونا چاہیے تھا۔

اور اب عدمِ حوصلہ کے مفہوم کو ان دو شعروں میں ملاحظہ کیجیے:

بے مے کسے ہے طاقتِ آشوبِ آگہی
کھینچا ہے عجزِ حوصلہ نے خط ایاغ کا

شعر کا مفہوم یہ ہے کہ آگہی اور حقائق سے واقفیت تلخ تجربے میں مبتلا کرتی ہے۔ اسے برداشت
کرنے کے لیے اپنے احساسات کو کند کرنا پڑتا ہے۔ جامِ شراب میں بیش و کم کی ناپ کے لیے
خط کھینچے تھے جیسے آجکل دواؤں کی شیشیوں پر خوراک کے نشان ہوتے ہیں۔ آشوبِ آگہی
کی تاب جس کو جتنی کم ہے وہ اتنی ہی زیادہ مقدار میں شراب پینے کے لیے جام پر خط

بناتا ہے گویا شراب نوشی میں جو جتنا زیادہ حوصلہ دکھاتا ہے اتنا ہی وہ آشوبِ آگہی
کو برداشت کرنے میں اس حوصلہ کی کمی کا ثبوت ہے۔ یعنی شراب پینا جتنا حوصلہ کی دلیل
ہے اسی قدر عدمِ حوصلہ کو ظاہر کرتا ہے۔

حریفِ جوششِ دریا نہیں خمیازۂ ساحل
جہاں ساقی ہو تو، باطل ہے دعویٰ ہوشیاری کا

جہاں تیرا جیسا ہوش رُبا، ساقی ہو وہاں ہوشیاری اُسی طرح قائم نہیں رہ سکتی جس طرح چڑھتے
ہوئے دریا کو آغوشِ ساحل نہیں روک سکتا۔ یعنی تیرا جلوہ لامحدود اور بے کنار ہے اس
کا مشاہدہ ہمارے بس کی بات نہیں۔ اس جلوۂ بے پناہ کی تاب لانے کا حوصلہ ہم میں نہیں
ہے۔

ان اشعار کے تجزیے سے ظاہر ہوتا ہے کہ غالب کی شراب دوسرے شعرا کی شراب
سے مختلف ہے۔ یہ شراب خیام و حافظ کی طرح جہاں آشوبِ آگہی کے علاج کے طور پر استعمال
ہوتی ہے وہاں نشۂ عرفان بھی پیدا کرتی ہے۔

متذکرہ مفاہیم کے علاوہ غالب کے یہاں شراب وسعت اور کشادگی کا مفہوم بھی
ادا کرتی ہے۔ خمارِ تشنہ کامی کا بقدرِ ظرف ہونا، ظرفِ قدح خوار کے مطابق شراب کا ہونا، قلزم
آشامی، خموں کی خواہش، دریائے مے، خمیازۂ ساحل، جوششِ دریا وغیرہ وسعت اور
پھیلاؤ کو ظاہر کرتے ہیں۔ کشادگی کا یہ تصور غالب کی تقریباً سبھی علامتوں میں موجود ہے شراب
اور اس کے متعلقات کی معنویت کا جائزہ لینے کے بعد اب ہم اسی وسعت اور کشادگی کے
مفہوم کی حامل غالب کی بعض دوسری علامتوں مثلاً صحرا، جادہ، بیاباں اور دشت
وغیرہ کا جائزہ لیں گے۔

ان علامتوں کی تلازماتی وحدت اور ان کی مشترکہ معنویت کی بنا پر ہم ان سے متعلق
اشعار ایک ساتھ نقل کر رہے ہیں تاکہ مختلف مفاہیم اخذ کرنے میں ان اشعار کی معنوی منطقیت

سے بھی ہمیں مدد مل سکے ۔

جادہ

یک قدم وحشت سے درسِ دفترِ امکاں کھلا
جادہ اجزائے دو عالم دشت کا شیرازہ تھا

یک ذرۂ زمیں نہیں بیکار باغ کا
یاں جادہ بھی فتیلہ ہے لالے کے داغ کا

شوق اُس دشت میں دوڑائے ہے مجھکو کہ جہاں
جادہ غیر از نگہِ دیدۂ تصویر نہیں

آمدِ سیلابِ طوفانِ صدائے آب ہے
نقشِ پا جو کان میں رکھتا ہے انگلی جادہ سے

اثرِ آبلہ سے جادۂ صحرائے جنوں
صورتِ رشتۂ گوہر ہے چراغاں مجھ سے

حسرتِ لذتِ آزار رہی جاتی ہے
جادۂ راہِ فنا جز دمِ شمشیر نہیں

صحرا

جز قیس اور کوئی نہ آیا بروئے کار
صحرا مگر بہ تنگیِ چشمِ حسود تھا

عرض کیجیے جوہرِ اندیشہ کی گرمی کہاں
کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا

نفسِ قیس کہ ہے چشم و چراغِ صحرا
گر نہیں شمعِ سیہ خانۂ لیلیٰ نہ سہی

لختِ جگر سے ہے رگِ ہر خار شاخِ گلؑ
تا چند باغبانیِ صحرا کرے کوئی

ہے ذرہ ذرہ تنگیِ جا سے غبارِ شوق
گر دام یہ ہے وسعتِ صحرا شکار ہے

بیاباں

اُگ رہا ہے در و دیوار سے سبزہ غالبؔ
ہم بیاباں میں ہیں اور گھر میں بہار آئی ہے

ہر قدم دوریِ منزل ہے نمایاں مجھ سے
میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے

نہ ہوگا یک بیاباں ماندگی سے ذوق کم میرا
حبابِ موجۂ رفتار ہے نقشِ قدم میرا

ضعفِ جنوں کو وقتِ تپش گھر بھی دور تھا
اک گھر میں مختصر سا بیاباں ضرور تھا

گریہ چاہے ہے خرابی مرے کاشانے کی
در و دیوار سے ٹپکے ہے بیاباں ہونا

نہ ہو بہ ہرزہ بیاباں نوردِ وہمِ وجود
ہنوز تیرے تصور میں ہے نشیب و فراز

گھر ہمارا جو نہ روتے بھی تو ویراں ہوتا
بحر گر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا

دشت

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

موجِ سرابِ دشتِ وفا کا نہ پوچھ حال
ہر ذرہ مثلِ جوہرِ تیغ آبدار تھا

صبحِ قیامت ایک دمِ گرگ تھی اسد
جس دشت میں وہ شوخِ دو عالم شکار تھا

وسعتِ جیبِ جنونِ تپشِ دل مت پوچھ
محملِ دشت بہ دوشِ رمِ نخچیر آیا

سیرِ آں سوئے تماشا ہے طلبگاروں کا
خضر مشتاق ہے اس دشت میں آواروں کا

کوئی ویرانی سی ویرانی ہے
دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا

یک مشتِ خوں ہے پرتوِ خور سے تمام دشت
دردِ طلب بہ آبلۂ نادیدہ کھینچ

برقِ بہارے ہوں میں پا در حنا ہنوز
اے خارِ دشت دامنِ شوقِ رمیدہ کھینچ

یک قلم کاغذِ آتش زدہ ہے صفحۂ دشت
نقشِ پا میں ہے تبِ گرمیِ رفتار ہنوز

مانعِ دشت نوردی کوئی تدبیر نہیں
ایک چکر ہے مرے پاؤں میں زنجیر نہیں

کم نہیں وہ بھی خرابی میں پہ وسعت معلوم
دشت میں ہے وہ مجھے عیش کہ گھر یاد نہیں

جادہ، صحرا، بیاباں اور دشت غالب کی مخصوص بلکہ منفرد علامتیں ہیں۔ ان علامتوں کے ذریعے غالب نے مادی اور مابعد الطبیعاتی مفاہیم ادا کیے ہیں۔ یہ علامتیں غالب کے یہاں وسیع تر مفاہیم کا احاطہ کرتی ہیں۔ ان علامتوں کی تلازماتی وحدت کی وجہ سے کہیں کہیں ان میں بظاہر معنوی مطابقت محسوس ہوتی ہے اور مفاہیم کے بعض جزئیات مشترک معلوم ہوتے ہیں لیکن ہر شعر ایک نئی صورتحال کو پیش کرتا ہے۔ ان علامتوں میں سب سے پہلے ہم جادہ کی معنویت کا جائزہ لیں گے۔

جادہ۔ دشت اور صحرا کا تلازمہ ہے اور دشت نوردوں کو منزل تک پہنچانے کا وسیلہ ہے یہی جادہ منزل کی سمت کا تعین بھی کرتا ہے۔ دشت نوردی اسی جادے کی مرہون ہے۔ اگر جادہ نہ ہو تو ہم منزل تک نہیں پہنچ سکتے اس طرح جادہ دشت کا اہم اور بنیادی حصہ ہے۔

آئیے دیکھیں کہ غالب نے اس 'جادے' کو کس طرح استعمال کیا ہے۔ یہ جادہ غالب کے یہاں اجزائے دو عالم دشت کا شیرازہ ہے اور لالہ کے داغ کا فتیلہ ہے۔ نگہ دیدۂ تصویر بھی ہے اور یہ جادہ (جادۂ صحرائے جنوں) اثر آبلہ سے رشتۂ گوہر کی

طرح چراغاں ہو جاتا ہے۔

اب درج ذیل شعر کے تجزیے میں جادے کی معنویت ملاحظہ کیجیے:

شوق اس دشت میں دوڑائے ہے مجھ کو کہ جہاں
جادہ غیر از نگہِ دیدۂ تصویر نہیں

غالب نے جادہ کو غیر از نگہِ دیدۂ تصویر کہہ کر مفہوم کو بالکل منفرد کر دیا ہے۔

تصویر اگر سامنے دیکھتی ہے تو اس کی نگاہ جدھر سے بھی دیکھئے اپنی ہی طرف معلوم ہوتی ہے۔ اگر یہ تصویر کسی اور رُخ کو دیکھ رہی ہے تو اس رُخ کی طرف کھسکتے جائیے نگاہ بھی کھسکتی جائیگی۔ تصویر کی نگاہ کسی نہ کسی طرف جاتی ہوئی معلوم ہوتی ہے لیکن حقیقۃً کسی بھی طرف نہیں جاتی یہی حال دشت کا ہے جہاں راستہ مسدود نہ ہونے کی وجہ سے جس طرف دیکھئے راہ کھلی ہوئی نظر آتی ہے یعنی ہر طرف جادہ نظر آتا ہے مگر جادہ کہیں نہیں ہے۔

یعنی میں اس دشت میں دوڑ رہا ہوں جہاں راستے کا تعین بھی نہیں ہے اور جہاں مجھ سے پہلے کسی شخص کا گذر نہیں ہوا ہے۔ اگر مجھ سے پہلے کوئی شخص گذرا ہوتا تو یہاں جادہ ضرور بن جاتا اس لیے کہ جادہ انسان کے قدموں ہی سے بنتا ہے۔

اب اس جادے سے خالی دشت میں دوڑنے کے دو مفہوم ہیں۔

ایک یہ کہ میں شوق کے ہاتھوں سعیِ رائیگاں میں مبتلا ہوں اور دوسرے یہ کہ اس شوق نے مجھے سرگرم عمل کر دیا کہ جہاں جادہ نہیں ہے اس دشت کو بھی میں چھانتا پھر رہا ہوں۔

یہ شعر ہمارے اس ذہنی تجربے کو ظاہر کرتا ہے کہ ہم اس پوری کائنات کے اسباب علل کو سمجھنے کے شوق میں مبتلا ہیں لیکن جس کا نتیجہ فقط حیرانی ہے۔

عرضِ کیجے جوہرِ اندیشہ کی گرمی کہاں
کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا

اس شعر کے مصرعہ اولیٰ میں لفظ 'کہاں' پر غور کیجئے۔
وحشت کو بروئے کار لانے کی جگہ صحرا ہے اور صحرا میری وحشت کے تصور ہی سے جل گیا تو اب (اس عالمِ امکان میں) کونسی جگہ ہے جو میری وحشت کی متحمل ہو یا جہاں میں اپنی وحشت کو لے جا کر سماؤں۔

یعنی جس کی گرمیِ فکر کا یہ عالم ہو کہ وہ عملِ تصور ہی میں صحرا (کائنات) کو جلا دے اسے موجودات میں ہر شے ناقص اور نامکمل نظر آئیگی اور یہ ظرفِ کائنات ایسی فکر کا متحمل نہیں ہو سکتا۔

بیاباں :

ہر قدم دوریِ منزل ہے نمایاں مجھ سے
میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے

غالب نے یہاں رفتار یعنی زماں کو بیاباں یعنی مکان کا پیمانہ بنا دیا ہے۔ زماں کے بغیر مکاں کا تصور محال ہے۔ بیاباں میری رفتار سے بھاگ رہا ہے اور اس لیے ہر قدم پر منزل کی دوری گھٹنے کے بجائے بڑھتی جا رہی ہے۔ اس دوریِ منزل کے نمایاں ہونے کا احساس مجھے اپنی رفتار سے ہو رہا ہے اور یہ رفتار عرصۂ زماں کی اسیر ہے جیسے جیسے زمان میں تبدیلی ہوتی جا رہی ہے ویسے ویسے مکان بھی بدلتا جا رہا ہے۔

بظاہر شعر سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ منزل بیاباں ہے لیکن حقیقتہً منزل بیاباں نہیں ہے۔ بیاباں تو اثنائے سفر کا ایک مرحلہ ہے اور منزل بیاباں کو طے کرنے کے بعد ہی کہیں ہے لیکن تیز رفتاری کے باوجود بیاباں طے نہیں ہو رہا ہے اور منزل اتنی ہی دور محسوس ہو رہی ہے۔ اس وجہ سے یہ محسوس ہو رہا ہے کہ جس رفتار سے میں دوڑ رہا ہوں اسی رفتار

سے بیاباں بھی بھاگ رہا ہے اور اس احساس کا لازمہ یہ ہے کہ دونوں کی رفتار یکساں ہونے کے سبب سے سفر گویا طے نہیں ہو رہا ہے درحالیکہ میں تیز رفتاری سے دوڑ رہا ہوں یعنی بیاباں کا بھاگنا اور میرا دوڑنا۔ ان دونوں حرکتوں کا اضافی تناسب ایسا ہے کہ یہ دونوں حرکتیں صفر ہو گئی ہیں۔

اس طرح رفتار کا احساس تو ہو رہا ہے لیکن صورتحال میں کوئی تبدیلی نہیں ہو رہی ہے۔ شعر کا علامتی مفہوم یہ ہے کہ سعی پیہم کے باوجود زمان و مکان کے شکنجے انسان کی کامیابی و کامرانی میں حائل ہیں۔

نہ ہو بہ ہرزہ بیاباں نوردِ وہمِ وجود
ہنوز تیرے تصور میں ہے نشیب و فراز

ابھی تک تم نشیب و فراز (فروعات) کے مغالطے میں ہو۔ اس لیے تمہارے لیے وہمِ وجود کی بیاباں نوردی بیکار ہے نشیب و فراز تو ظاہری ہیتیں ہیں ان میں الجھ کر وجود (اصل حقیقت) تک نہیں پہنچا جا سکتا۔ یہ ظواہر (نشیب و فراز) اصل حقیقت تک پہنچنے میں موانعات کا کام کرتے ہیں۔

غالب نے یہاں وجود کے بجائے وہمِ وجود کی ترکیب استعمال کی ہے۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ وجود درحقیقت موہوم ہے لیکن اس کا موہوم ہونا بصورتِ دیگر اس کا ہونا اس شخص کی سمجھ میں نہیں آ سکتا جو اشیا کی ظاہری ہیت سے قطعِ نظر نہیں کر سکتا۔
علامتی اعتبار سے بیاباں یہاں ایک بے فیض شے کی نمائندگی کر رہا ہے۔

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یا رب
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

دشت یہاں وسعت کے باوجود تنگی کا مفہوم ادا کر رہا ہے اور تمنا اسرارِ وجود کو حل کرنے یعنی خدا اور کائنات کو سمجھنے کی تمنا ہے۔ اس تمنا میں ہم محوِ سفر ہیں اور اس سفر میں یہ پورا

دشتِ امکاں ہمارا صرف ایک نقشِ قدم ہے اور اس کے بعد ہم مبہوت ہو جاتے ہیں
کہ اب کہاں جائیں۔

غالب کا یہ شعر علم اور لاعلمی کا مرکب ہے یعنی ہمارا سارا علم اس کائنات تک
محدود ہے اور ماورائے کائنات کے بارے میں ہم کچھ بھی نہیں جانتے۔

صبحِ قیامت ایک دمِ گرگ تھی اسدؔ
جس دشت میں وہ شوخ دو عالم شکار تھا

غالب کے اس شعر میں دشت زماں کی زبردست علامت بن رہا ہے۔

یہاں زماں کے تین تصور ایک ساتھ موجود ہیں:

ایک تو اس دنیا کا زماں، ایک صبحِ قیامت کا زماں جو اس دنیا کے زماں سے
بہت زیادہ طویل ہے اور ایک بعدِ قیامت کا زماں جو ابد ہے جس کے مقابلے میں قیامت
کا زماں ایک چھوٹا سا وقفہ ہے اور خدا کا تعلق ابد سے ہے۔ زماں کے اس پیچیدہ بیان کو
شاعرانہ، موثر اور واضح طور پر ادا کرنے کے لیے یہی پیرایہ مناسب ترین پیرایہ تھا۔

جس دشت (کائنات) میں وہ شوخِ دو عالم (خدا) شکار تھا وہاں صبحِ قیامت
دمِ گرگ کی طرح تھی۔

دمِ گرگ (صبحِ کاذب) پل بھر کے لیے نمودار ہوتی ہے اور پھر صبحِ صادق یعنی روشنی
ہو جاتی ہے۔ لیکن صبحِ کاذب اور صبحِ صادق کے درمیان ہلکا سا اندھیرا کچھ دیر کے لیے برقرار
رہتا ہے۔

یعنی صبحِ قیامت تھوڑی دیر کے لیے طلوع ہوئی اور اس کے بعد پھر اندھیرا ہو گیا
گویا ہماری حیاتِ ابدی اندھیرے کے مماثل ہے۔

اس شعر کی رو سے قیامت کے فوراً بعد آنے والا آبد بھی اندھیرا قرار پاتا ہے ہمارا
تصورِ ابد یہ ہے کہ ہم اس میں قیامت کے بعد داخل ہوں گے لیکن یہ ابد بھی مثل ایک رات

کے ہے اور ابد کے ماورا یعنی صبحِ صادق کا دیدار ہمارے لیے نہیں ہے۔

جادہ، صحرا، بیاباں اور دشت کی علامتوں پر مشتمل ان اشعار کا جائزہ اور تجزیہ یہ
بتاتا ہے کہ غالب کے یہاں یہ علامتیں وسعت، وحشت، جنوں، بے پناہی اور بے پایانی
کے روایتی مفاہیم کے علاوہ دوسرے بے شمار مفاہیم کا احاطہ کرتی ہیں۔ بالخصوص زمان و مکان
کے مضامین میں غالب نے ان علامتوں سے بے پناہ مفاہیم ادا کیے ہیں۔

ان علامتوں کے معنی و مفہوم کی وضاحت کے بعد اب غالب کے یہاں آئینے کی
علامت ملاحظہ کیجیے:

بر روئے شش جہت درِ آئینہ باز ہے
یاں امتیازِ ناقص و کامل نہیں رہا

تاکہ تجھ پر کھلے اعجازِ ہوائے صیقل
دیکھ برسات میں سبز آئینے کا ہو جانا

بزنگِ کاغذِ آتش زدہ نیرنگِ بیتابی
ہزار آئینہ دل باندھے ہے بالِ یک تپیدن پر

از مہر تا بہ ذرہ دل و دل ہے آئینہ
طوطی کو شش جہت سے مقابل ہے آئینہ

سیماب پشت گرمیِ آئینہ دے ہے ہم
حیراں کیے ہوئے ہیں دلِ بیقرار کے

حسنِ بے پروا خریدارِ متاعِ جلوہ ہے
آئینہ زانوئے فکرِ اختراعِ جلوہ ہے

دل مت گنوا خبر نہ سہی سیر ہی سہی
اے بے دماغ آئینہ تمثال دار ہے

ساغرِ جلوۂ سرشار ہے ہر ذرۂ خاک
شوقِ دیدار بلا آئینہ ساماں نکلا

یک الف بیش نہیں صیقلِ آئینہ ہنوز
چاک کرتا ہوں میں جب سے کہ گریباں سمجھا

اب میں ہوں اور ماتمِ یک شہرِ آرزو
توڑا جو تو نے آئینہ تمثال دار تھا

لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی
چمن زنگار ہے آئینۂ بادِ بہاری کا

جلوہ از بس کہ تقاضائے نگہ کرتا ہے
جوہرِ آئنہ بھی چاہے ہے مژگاں ہونا

کمالِ گرمیِ سعیِ تلاشِ دید نہ پوچھ
برنگِ خار مرے آئینے سے جوہر کھینچ

غمِ عشاق نہ ہو سادگی آموزِ بتاں
کس قدر خانۂ آئینہ ہے ویراں مجھ سے

مدعا محوِ تماشائے شکستِ دل ہے
آئینہ خانہ میں کوئی لیے جاتا ہے مجھے

صفائے حیرتِ آئینہ ہے سامانِ زنگ آخر
تغیر آبِ برجا ماندہ کا پاتا ہے رنگ آخر

کس کا سراغِ جلوہ ہے حیرت کو اے خدا
آئینہ فرشِ شش جہتِ انتظار ہے

آئینے کے ذکر میں ہم نے ہر باب میں اور ہر شاعر کے یہاں تفصیل سے بحث کی ہے اور آئینے کے تقریباً تمام پہلوؤں کا احاطہ کیا ہے۔ دشت، بیاباں اور صحرا وغیرہ کے بعد غالب کے یہاں سب سے زیادہ آئینے کی علامت استعمال ہوئی ہے۔ بیدل کی طرح غالب نے بھی آئینے کے تقریباً تمام تلازموں کو استعمال کیا ہے اور بیدل ہی کی طرح غالب نے نئی نئی ترکیبیں بھی وضع کی ہیں۔ آئینۂ بے مہریِ قاتل، درِ آئینہ، آئینۂ دل، پشت گرمیِ آئینہ، آئینہ بیاباں، صیقلِ آئینہ، آئینۂ بادِ بہاری، جوہرِ آئینہ، خانۂ آئینہ، صفائے حیرتِ آئینہ وغیرہ ترکیبوں اور بے مہری، صیقل، داغ، حیرت، ذرہ، دل، جوہر، مژگاں، طوطی، تمثال، شکست،

زنگار، جلوہ، سیماب، نگہہ، نقاب، صفا وغیرہ تلازموں کے مختلف استعمالات سے غالب نے آئینے کی علامت میں بھی انفرادیت برقرار رکھی ہے۔ درِ آئینہ کا باز ہونا، بال یک تپیدن پر آئینۂ دل کا باندھنا، سیماب کا پشت گرمیِ آئینہ دینا، آئینے کا زانوئے فکرِ اختراعِ جلوہ ہونا، صیقلِ آئینہ کا یک الف سے زیادہ نہ ہونا، جوہرِ آئینہ کا مژگاں ہونا، جوہرِ آئینہ کا بہ رنگِ خار کھینچا جانا اور آئینے کا فرشِ شش جہت انتظار ہونا غالب کے یہاں نسبتاً نئے مفاہیم پیدا کرتا ہے۔ دوسرے شعرا کی طرح غالب نے بھی آئینے کی علامت سے بہت جگہ تصوف کے مضامین ادا کیے ہیں لیکن غالب کے یہاں یہ علامت ایک طرح کے مخصوص عرفانِ ذات اور اسرارِ کائنات کے مفاہیم کو بیک وقت پیش کرتی ہے۔ ان مفاہیم کو ظاہر کرنے کے لیے ہم یہاں منقولہ بالا اشعار میں سے فقط چند کا تجزیہ کرینگے۔

بر روئے شش جہت درِ آئینہ باز ہے
یاں امتیازِ ناقص و کامل نہیں رہا

اس دنیا میں ہر طرف درِ آئینہ کے باز ہونے کا مفہوم یہ ہے کہ اس کائنات میں ہر طرف آئینہ ہی آئینہ ہے یعنی یہ شش جہت آئینہ خانہ ہے۔ اس لیے اس میں شخص کہیں نہیں ہے بلکہ عکس ہی عکس ہے اور یہ عکس خدا کا عکس ہے یعنی ہر چیز میں خدا کا جلوہ ہے۔ ایسی صورت میں ناقص و کامل کا امتیاز ناممکن ہے۔ اس لیے کہ ہر شے میں خدا کا عکس ہونے کا مطلب یہ ہے کہ ہم پر نقشِ ماہیت روشن نہیں ہے بلکہ ماہیت کا عکس یا ظل ہمارے ادراک کی انتہا ہے۔

غالب نے اس مفہوم کو اپنے ایک فارسی شعر میں بھی ادا کیا ہے:

ہر ذرہ محوِ جلوۂ حسنِ یگانہ ایست
گوئی طلسمِ شش جہت آئینہ خانہ ایست

جناب شمس الرحمٰن فاروقی نے اس شعر (بر روئے شش جہت...) کو شاعر کی ایک طویل ذہنی اور روحانی سفر کی[1]

---

[1] ماہنامہ شب خون۔ شمارہ ۲۷۔ اگست ۱۹۶۸ء۔ صفحہ

مختصر داستان بتایا ہے۔ اس تشریح میں اختلافی پہلو یہ ہے کہ وہ ذہن جو قوتِ امتیاز ہی گنوا بیٹھے وہ ارتقا یافتہ ذہن نہیں ہو سکتا۔

یک الف بیش نہیں صیقلِ آئینہ ہنوز
چاک کرتا ہوں میں جب سے کہ گریباں سمجھا

اشیا کی حقیقت و ماہیت کو سمجھنے کی صلاحیت جنوں کی مرہون ہے اور اس صلاحیت کا بروئے کار آنا گویا آئینے کا جلایا جانا ہے۔ جنوں کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ آئینۂ دل روشن ہوتا ہے۔ میرے جنوں کی شدت کا یہ عالم ہے کہ جب سے مجھے گریباں کا شعور ہوا ہے اس وقت سے گریباں چاک کر رہا ہوں یعنی جنوں میں تقریباً ساری عمر مبتلا رہا ہوں لیکن اس شدتِ جنوں کے باوجود آئینۂ دل پر صیقل کی صرف ایک لکیر پڑ سکی ہے یعنی ابھی تک میں حقیقت شناسی کی منزل میں وہاں پر ہوں جہاں آئینہ پہلے الف کے بعد ہوتا ہے۔ گویا یہ عالم اسرار ہے کہ عمر گنوانے کے بعد بھی انسان پر پوری طرح روشن نہیں ہو سکتا۔ اسے سمجھنے کے لیے عمریں درکار ہیں۔

بیدل نے بھی ایک جگہ اس نکتے کی وضاحت کی ہے۔

"جہانِ بہ ایں وسعت کم تراز سرِ سوزن بر ما کشودہ اند"

اس شعر میں بھی غالب نے مسلّمہ تلازماتی نظام کو بدل دیا ہے۔ گریباں، وحشت اور جنوں، دشت اور بیاباں کے تلازمے ہیں لیکن غالب نے انھیں آئینے کے ساتھ استعمال کیا ہے اور اس تلازماتی تبدیلی میں غالب نے الف اور چاک میں صوری مماثلت کے ساتھ معنوی ربط پیدا کیا ہے یعنی آئینے پر جتنے الف بنائے جاتے ہیں آئینہ اتنا ہی روشن ہوتا ہے۔ اسی طرح گریباں میں جتنے چاک ہوتے ہیں وہ اسی قدر جنوں کو ظاہر کرتے ہیں۔

لیکن یہاں برعکس صورتحال ہے۔ یعنی بارہا گریباں چاک کر کے ہم آئینۂ دل پر الف بناتے رہے لیکن آئینۂ دل کا صیقل ایک الف سے زیادہ نہیں بن سکا۔ یہاں ذہن اس طرف منتقل ہو سکتا ہے کہ ہم جتنی بار گریباں چاک کرینگے اتنے ہی آئینۂ دل پر الف بھی

ہنیں گے لیکن حقیقتاً یہ تناسب موجود نہیں ہے اور آئینۂ دل صرف ایک ہی الف کی حد تک صیقل شدہ ہے اور یہ ایک الف اس بات کو ظاہر کرتا ہے کہ انسان کے دل یا اس کے وجود میں صرف ایک روشن لکیر ہے جس سے عالمِ راز کو تھوڑا بہت سمجھا جا سکتا ہے۔

کمالِ گرمیِ سعیِ تلاشِ دید نہ پوچھ
برنگِ خار مرے آئینے سے جوہر کھینچ

آئینہ اپنے جوہر کے ذریعے اشیا کو منعکس کرتا ہے۔ یعنی آئینے سے یہ جوہر نکل جانے سے اشیا کا انعکاس نہیں ہو سکتا۔

اشیا کا بہت زیادہ انعکاس آئینے کو حیرانی یعنی اذیت میں مبتلا کر دیتا ہے۔

جس طرح (جسم سے) کانٹا نکل جانے کے بعد تکلیف ختم ہو جاتی ہے اسی طرح آئینے سے اس کا جوہر نکل جانے سے مشاہدے کی اذیت ختم ہو جاتی ہے۔

غالب نے اس شعر میں ایک ایسے شخص کی صورتحال کو پیش کیا ہے جو زیادہ سے زیادہ اشیا کا مشاہدہ کرنا چاہتا ہے اور چونکہ یہ مشاہدہ اس کے لیے تکلیف دہ بھی ہے اس لیے وہ چاہتا ہے کہ یہ تکلیف ختم ہو جائے۔

"کمالِ گرمیِ سعیِ تلاشِ دید" دراصل مشاہدے کی وہ بے چینی ہے جو انسان کو بالآخر پراگندہ (confuse) کر دیتی ہے اور پھر وہ اس پراگندگی سے نجات حاصل کرنا چاہتا ہے۔

صفائے حیرتِ آئینہ ہے سامانِ زنگ آخر
تغیرِ آبِ برجا ماندہ کا پاتا ہے رنگ آخر

جس طرح ٹھہرے ہوئے پانی میں رنگ و بو متغیر ہو جاتے ہیں اسی طرح حیرت کی شدت آئینے کو زنگ آلود کر دیتی ہے۔ آئینہ جتنا صاف ہوگا حیرت اتنی ہی کامل ہوگی اور یہی صفائے حیرت اس کے لیے زنگ کا سبب بن جائے گی۔

یعنی انسان کا کسی ایک ذہنی یا جذباتی عمل پر برقرار رہنا اس کے احساسات و ادراکات کو کند کر دیتا ہے۔

اس طرح آئینے کی علامت بیدل کی طرح غالب کے یہاں بھی ذہنی اور مادی تجربات کو محیط ہے اور خدا اور کائنات سے متعلق تمام اسرار و رموز کا احاطہ کرتی ہے۔

اب ہم غالب کے یہاں تلمیحات سے متعلق علامتوں مثلاً یوسف زلیخا، لیلیٰ مجنوں، اور شیریں فرہاد وغیرہ کا جائزہ لیں گے۔ غالب کے یہاں یہ تلمیحاتی علامتیں بہت زیادہ استعمال ہوئی ہیں اور بیشتر روایتی مفاہیم ادا کرتی ہیں لیکن مجموعی حیثیت سے غالب نے ان علامتوں میں بھی اپنی انفرادیت قائم رکھی ہے۔ ان علامتوں سے متعلق درج ذیل اشعار ملاحظہ ہوں:

یک چمن جلوۂ یوسف ہے بہ چشمِ یعقوب
لالہ ہا داغ پراگندہ و گلہا بے خار

تھا خواب میں کیا جلوہ پرستارِ زلیخا
ہے بالشِ دل سوختگاں میں پرِ طاؤس

ہنوز اک پرتوِ نقشِ خیالِ یار باقی ہے
دلِ افسردہ گویا حجرہ ہے یوسف کے زنداں کا

بہر جاں پرِ رودنِ یعقوب بالِ خاک ہے
دام لیتے ہیں پرِ پرواز پیراہن کی بو

سب رقیبوں سے ہوں ناخوش پر زنانِ مصر سے
ہے زلیخا خوش کہ محوِ ماہِ کنعاں ہو گئیں

نسیمِ مصر کو کیا پیرِ کنعاں کی ہوا خواہی
اسے یوسف کی بوئے پیرہن کی آزمائش ہے

قید میں یعقوب نے لی گو نہ یوسف کی خبر
لیکن آنکھیں روزنِ دیوارِ زنداں ہو گئیں

شوق ہر رنگ رقیبِ سر و ساماں نکلا
قیس تصویر کے پردے میں بھی عریاں نکلا

مانعِ وحشت خرامی ہائے لیلیٰ کون ہے
خانۂ مجنونِ صحرا گرد بے دروازہ تھا

عالم بے سر و سامانیِ فرصت سے پوچھ
لنگرِ وحشتِ مجنوں ہے بیاباں میرا

غمِ مجنوں عزادارانِ لیلیٰ کا پرستش گر
خمِ رنگِ سیہ پیمانۂ ہر چشمِ آہو تھا

میں نے مجنوں پہ لڑکپن میں اسد
سنگ اٹھایا تھا کہ سر یاد آیا

کس قدر خاک ہوا ہے دلِ مجنوں یا رب نقشِ ہر ذرہ سویدائے بیاباں نکلا

بے پردہ سوئے وادیِ مجنوں گزر نہ کر
ہر ذرہ کے نقاب میں دل بیقرار ہے

ہوا ہے چاٹ کے چادر کو ناگہاں غائب
اگرچہ زانوئے نل پر رکھے دمن تکیہ

لو ہم مریضِ عشق کے تیمار دار ہیں
اچھا اگر نہ ہو تو مسیحا کا کیا علاج

لبِ عیسیٰ کی جنبش کرتی ہے گہوارہ جنبانی
قیامت کشتۂ لعلِ بتاں کا خوابِ سنگیں ہے

مر گیا صدمۂ یک جنبشِ لب سے غالب
ناتوانی سے حریفِ دمِ عیسیٰ نہ ہوا

تلمیحی علامتیں مخصوص تاریخی اشخاص و حوادث کی طرف ہمارا ذہن منتقل کرتی ہیں اور ان کا اطلاق انھیں مخصوص حوادث سے مماثل حقیقتوں پر ہوتا ہے۔ یعنی یہ علامتیں اپنے واقعاتی پس منظر کے اعتبار سے مختلف مفاہیم پر منطبق ہوتی ہیں۔ ان تلمیحوں کی علامتی معنویت پر ہم باب چہارم میں تفصیل سے روشنی ڈال چکے ہیں۔ اب تک ہم نے جو اشعار نقل کیے ہیں ان میں سے بیشتر مروجہ مفاہیم ادا کرتے ہیں اور ان میں بظاہر کوئی انفرادیت نہیں محسوس ہوتی۔ لیکن ان تلمیحوں میں سے خضر اور کوہکن کے ساتھ غالب نے تضحیک و تحقیر کا رویہ اختیار کیا ہے۔ غالب فرہاد کی جاں کنی، جاں بازی، سخت جانی، جفاکشی، جاں سپاری

اور رنجِ رائیگاں کو اچھی نظر سے نہیں دیکھتے۔ اسی طرح خضر کو غالب نے ایک بزرگ سے زیادہ اہمیت نہیں دی ہے اور ان کی جاودانی اور رہنمائی پر سخت حملے کیے ہیں۔ خضر اور فرہاد سے متعلق اشعار میں غالب نے تقریباً ہر شعر میں ان دونوں کا مضحکہ اڑایا ہے۔ پیشرو شعرا کے یہاں خضر اور فرہاد کے ساتھ یہ ہتک آمیز رویہ کہیں نظر نہیں آتا۔ غالب نے ایک طرف فرہاد کی محنتِ شاقہ پر پانی پھیر دیا اور دوسری طرف خضر کی طویل العمری، رہبری اور رہ پوشی کو مشتبہ کر دیا۔ رویے کی اسی تبدیلی کی وجہ سے غالب کے یہاں یہ علامتیں اپنے مخصوص مفاہیم کے برعکس مفاہیم ادا کرتی ہیں۔ اس برعکس صورتحال کے بیان میں غالب نے مختلف توجیہات سے ان تلمیحوں کے مفاہیم کو بالکل منفرد کر دیا ہے۔ ذیل کے یہ اشعار دیکھیے:

فرہاد (کوہکن)

تیشے بغیر مر نہ سکا کوہکن اسدؔ
سرگشتۂ خمارِ رسوم و قیود تھا

کوہکن نقاشِ یک تمثالِ شیریں تھا اسدؔ
سنگ سے سر مار کر پیدا نہ ہووے آشنا

عشق و مزدوریِ عشرت گہِ خسرو کیا خوب
ہم کو تسلیم نکونامیِ فرہاد نہیں

تکلف برطرف فرہاد اور اتنی سبک دستی
خیال آساں تھا لیکن خوابِ خسرو نے گرانی کی

ہو سکے کیا خاک دست و بازوئے فرہاد سے
بیستوں خوابِ گرانِ خسرو پرویز ہے

خضر

سیرِ آں سوئے تماشا ہے طلبگاروں کا
خضر مشتاق ہے اس دشت کے آواروں کا

وہ زندہ ہم ہیں کہ ہیں روشناسِ خلق اے خضر
نہ تم کہ چور بنے عمرِ جاوداں کے لیے

بے صرفہ ہی گزرتی ہے ہو گرچہ عمرِ خضر
حضرت بھی کل کہیں گے کہ ہم کیا کیا کیے

بہ وادیی کہ در آں خضر را عصا خفت است
بہ سینہ می سپرم رہ اگرچہ پا خفت است

لازم نہیں کہ خضر کی ہم پیروی کریں
جانا کہ اک بزرگ ہمیں ہم سفر ملے

ان اشعار میں فرہاد رسوم و قیود کے خمار میں سرگشتہ ہے اسی لیے وہ تیشے کے بغیر نہیں مر سکا۔ یعنی وہ کمالِ عشق کی منزل تک نہیں پہنچ سکا۔ اس منزل تک پہنچ کر انسان از خود فنا ہو جاتا ہے۔ جاں سپاری کے لیے وہ کسی بیرونی وسیلے کا محتاج نہیں ہوتا۔

کوہکن محض نقاشِ یک تمثالِ شیریں ہے جو اپنی جسمانی قوت سے شیریں کو حاصل کرنا چاہتا ہے۔ عاشق ہو کر فرہاد کا اپنے رقیب خسرو کی عشرت گاہ میں مزدوری کرنا باعثِ ننگ ہے۔

خسرو جذبۂ عشق کی صداقت سے ناواقف تھا۔ بیستوں کاٹ کر فرہاد نے کوئی کارنامہ انجام نہیں دیا بلکہ جذبۂ عشق کی بنا پر یہ کام ہر عاشق کر سکتا ہے۔ خسرو کی جذبۂ عشق سے ناواقفیت نے ہی اس کام (بیستون کا کاٹنا) کو بڑا کر دکھایا۔

یعنی فرہاد کے عشق میں دل اور ذہن دونوں کی کارفرمائی نہیں معلوم ہوتی۔ وہ اپنے رقیب سے سودے بازی کر کے عشق میں اپنی قوتِ بازو سے کامیابی حاصل کرنا چاہتا ہے۔

اسی طرح خضر ہیں جو جاوداں ہیں لیکن لوگوں کی نظر سے پوشیدہ ہیں۔ ایسی جاودانی کس کام کی۔ زندہ تو حقیقتاً ہم ہیں کہ ہمیں ساری دنیا جانتی ہے۔ وجود کا ثبوت ہی یہ ہے کہ دوسروں کو اس کا احساس ہو۔ اگر خضر ہمارے سامنے نہیں تو اس کا وجود و عدم یکساں ہے خضر کی سی جاودانی زندگی میں عمر گذارد ہنا بے مصرف ہے اور ایک دن اس زندگیِ رائیگاں کا احساس خود خضر کو بھی ہوگا۔

ہم خضر کی طرح اس دنیا کی سیر نہیں کرتے بلکہ ماورائے دنیا کا مشاہدہ کرتے ہیں اور اسی لیے خضر ہم طلبگاروں کا مشتاق ہے ہمارے ساتھ وہ بھی اس دنیا کی طرف دیکھے۔ یعنی خضر ہماری پیروی کرتا ہے ہم اس کی پیروی نہیں کرتے۔ اس کی حیثیت تو ہمارے لیے ایک ہم سفر کی سی ہے جو ہمیں راستے میں ملا اور ہم اسے دیکھتے ہوئے بڑھ گئے، خضر کی ہموار اور محفوظ زندگی اس دنیا کی انسانی زندگی سے مختلف ہے۔ ہم جیسے زندہ جیتے جاگتے اور خطر پسند لوگوں کے لیے خضر کی پیروی کرنا ناممکن ہے۔

ان علامتوں کے علاوہ غالب کے یہاں علامتوں کا ایک دستہ (فقر و شاہی)

بھی استعمال ہوا ہے۔ اس دستے کے تلازموں میں عصائے شاہی، تاج، اورنگ، افسر، خراج، خلعت، بوریا، دلق، اور گلیم وغیرہ ہیں۔ غالب کے یہاں ان تلازموں پر مشتمل (بالخصوص ان کے قصائد میں) کافی اشعار موجود ہیں ہم یہاں مثال کے طور پر ان میں سے فقط چند شعر نقل کر رہے ہیں:

بادِ افسانۂ بیمار ہے عیسیٰ کا نفس
استخواں ریزۂ موراں ہے سلیماں کا نگیں

اک کھیل ہے اورنگِ سلیماں مرے نزدیک
اک بات ہے اعجازِ مسیحا مرے آگے

سلطنت دست بدست آئی ہے
جامِ مے خاتمِ جمشید نہیں

ہے خبر گرم ان کے آنے کی
آج ہی گھر میں بوریا نہ ہوا

بزمِ سلطانی ہوئی آراستہ
کعبۂ امن و اماں کا در کھلا

دوسری علامتوں میں غالب کے یہاں دریا، سمندر اور ساحل وغیرہ ہیں جن کی معنویت پر ہم علامتوں کے دوسرے دستوں کے ذکر میں بحث کر چکے ہیں غالب کے علامتی نظام کی خوبی یہ ہے کہ وہ ایک علامت کے تلازموں کو دوسری علامت

کوہکن محض نقاشِ یک تمثالِ شیریں ہے جو اپنی جسمانی قوت سے شیریں کو حاصل کرنا چاہتا ہے۔ عاشق ہوکر فرہاد کا اپنے رقیب خسرو کی عشرت گاہ میں مزدوری کرنا باعثِ ننگ ہے۔

خسرو جذبۂ عشق کی صداقت سے ناواقف تھا بیستوں کاٹ کر فرہاد نے کوئی کارنامہ انجام نہیں دیا بلکہ جذبۂ عشق کی بنا پر یہ کام ہر عاشق کرسکتا ہے۔ خسرو کی جذبۂ عشق سے ناواقفیت نے ہی اس کام (بیستون کا کاٹنا) کو بڑا کر دکھایا۔

یعنی فرہاد کے عشق میں دل اور ذہن دونوں کی کارفرمائی نہیں معلوم ہوتی۔ وہ اپنے رقیب سے سودے بازی کرکے عشق میں اپنی قوتِ بازو سے کامیابی حاصل کرنا چاہتا ہے۔

اسی طرح خضر ہیں جو جاوداں ہیں لیکن لوگوں کی نظر سے پوشیدہ ہیں۔ ایسی جاودانی کس کام کی۔ زندہ تو حقیقتہً ہم ہیں کہ ہمیں ساری دنیا جانتی ہے۔ وجود کا ثبوت ہی یہ ہے کہ دوسروں کو اس کا احساس ہو۔ اگر خضر ہمارے سامنے نہیں تو اس کا وجود وعدم یکساں ہے خضر کی سی جاودانی زندگی میں عمر گذارو بنا بے مصرف ہے اور ایک دن اس زندگیِ رائیگاں کا احساس خود خضر کو بھی ہوگا۔

ہم خضر کی طرح اس دنیا کی سیر نہیں کرتے بلکہ ماورائے دنیا کا مشاہدہ کرتے ہیں اور اسی لیے خضر ہم طلبگاروں کا مشتاق ہے ہمارے ساتھ وہ بھی اس دنیا کی طرف دیکھے۔ یعنی خضر ہماری پیروی کرتا ہے ہم اس کی پیروی نہیں کرتے۔ اس کی حیثیت تو ہمارے لیے ایک ہم سفر کی سی ہے جو ہمیں راستے میں ملا اور ہم اسے دیکھتے ہوئے بڑھ گئے، خضر کی ہموار اور محفوظ زندگی اس دنیا کی انسانی زندگی سے مختلف ہے۔ ہم جیسے زندہ جیتے جاگتے اور خطر پسند لوگوں کے لیے خضر کی پیروی کرنا ناممکن ہے۔

ان علامتوں کے علاوہ غالب کے یہاں علامتوں کا ایک دستہ (فقر و شاہی)

بھی استعمال ہوا ہے۔ اس دستے کے تلازموں میں عصائے شاہی، تاج، اورنگ، افسر، خراج، خلعت، بوریا، دلق، اور گلیم وغیرہ ہیں۔ غالب کے یہاں ان تلازموں پر مشتمل (بالخصوص ان کے قصائد میں) کافی اشعار موجود ہیں ہم یہاں مثال کے طور پر ان میں سے فقط چند شعر نقل کر رہے ہیں:

بادِ افنانِ بہار ہے عیسیٰ کا نفس
استخوانِ ریزۂ موراں ہے سلیماں کا نگیں

اک کھیل ہے اورنگِ سلیماں مرے نزدیک
اک بات ہے اعجازِ مسیحا مرے آگے

سلطنت دست بدست آئی ہے
جامِ مے خاتمِ جمشید نہیں

ہے خبر گرم ان کے آنے کی
آج ہی گھر میں بوریا نہ ہوا

بزم سلطانی ہوئی آراستہ
کعبۂ امن و اماں کا در کھلا

دوسری علامتوں میں غالب کے یہاں دریا، سمندر اور ساحل وغیرہ ہیں جن کی معنویت پر ہم علامتوں کے دوسرے دستوں کے ذکر میں بحث کر چکے ہیں غالب کے علامتی نظام کی خوبی یہ ہے کہ وہ ایک علامت کے تلازموں کو دوسری علامت

کے تلازموں سے تبدیل کر دیتے ہیں اسی وجہ سے ان کے مفہوم میں انفرادیت پیدا ہو جاتی ہے۔ مثلاً غالب نے دریا ساحل اور خمیازہ وغیرہ کو شراب کے تلازموں کے طور پر استعمال کیا ہے اور جادہ اور فتیلہ کو باغ کے تلازموں سے بدل دیا ہے۔ اسی طرح آئینے کے ساتھ غالب نے گریباں اور چاک وغیرہ کے تلازمے استعمال کیے ہیں۔

اس طرح متوسطین اور متاخرین کے اس تفصیلی جائزے سے پتہ چلتا ہے کہ شمالی ہند میں میر و سودا سے ناسخ اور ذوق تک زبان کی مسلسل صفائی اور درستی کی بنا پر شاعری میں اسلوبیاتی تبدیلی تو نظر آتی ہے لیکن مجموعی طور پر علامتوں کے متعین مفاہیم میں کوئی بنیادی تبدیلی نہیں دکھائی دیتی۔ زبان اور اسلوب کی مسلسل تبدیلیوں کے باوجود میر و سودا اور کہیں کہیں درد کے یہاں ہندستانی عناصر کی آمیزش موجود ہے۔ لیکن قائم اور مصحفی وغیرہ کے یہاں یہ اسلوب صاف اور شستہ ہندستانی عناصر سے کم ملوث ہے۔ اسلوب کی اسی تبدیلی کی وجہ سے ان شعرا کے یہاں علامتوں کے مروجہ مفاہیم میں معنی کی نئی جہتیں نکلتی ہیں اور بعض الفاظ پہلی بار علامتی مفہوم میں استعمال ہوتے ہوئے نظر آتے ہیں مثلاً میر نے دشت، شہر اور لہو کو غالباً پہلی بار مخصوص علامتی سطح پر استعمال کیا اور باغ اور اس کے تلازموں کے ذریعے اسیری اور بے پروبالی کے موضوعات میں بہت سے نئے پہلو نکالے اسی طرح سودا نے باغ کے انھیں تلازموں کے ذریعے قلیل الوقتی کے مضامین میں ندرتیں پیدا کیں۔ درد کے یہاں آئینے کی علامت مروجہ مفاہیم کو نئے اور بہتر طور پر ادا کرتی ہے۔ قائم کے یہاں علامتی پیرایوں کے نسبتہً زیادہ استعمال سے مفاہیم کے مختلف اور نئے پہلو سامنے آتے ہیں۔ درد کی طرح آئینہ قائم کے یہاں بھی متنوع مفاہیم کا حامل ہے اور قائم نے دشت کی علامت میں بھی وسیع معنی پیدا کیے ہیں۔ مصحفی کے یہاں باغ اور اس کے متعلقات نئے معنوی امکانات پیدا کرتے ہیں۔ ان کے متعلقات کے ذریعے مصحفی نے مرورِ زماں کے مفاہیم بیان کیے

ہیں۔ شمع و پروانہ کے تلازموں میں مصحفی کے یہاں لگن کی تکرار سے نئے نئے معنی پیدا ہوتے ہیں۔ آتش کے یہاں باغ کے تلازمے (نکہتِ گل، بادِ بہاری) بیشتر کوچ اور روانگی کا مفہوم ادا کرتے ہیں۔ دوسری علامتوں میں صحرا، بیاباں اور طاؤس کی علامتیں آتش کے یہاں نسبتہً زیادہ استعمال ہوئی ہیں اور معنوی امکانات کے اعتبار سے یہ علامتیں خصوصی اہمیت کی حامل ہیں۔ ناسخ کے یہاں لسانی تغیرات کے باوجود علامتوں کے مفاہیم میں کوئی قابلِ ذکر تبدیلی نظر نہیں آتی اسی طرح ذوق بھی مستعمل علامتوں کو ان کے متعین مفاہیم تک ہی محدود رکھتے ہیں۔

اس طرح میر سے ذوق تک علامت کے تصور میں کوئی بڑا تغیر رونما نہیں ہوا۔ اس دور کے شعرا محض فارسی روایت کی توسیع کرتے رہے اور توسیع کا یہ عمل مفاہیم میں جزوی تنوعات پیدا کرتا رہا۔ مستعمل علامتوں میں نئی سمتوں اور جہتوں کے نکالنے اور مختلف علامتوں کی کثرتِ تکرار کے باوجود نہ تو ان علامتوں کے بنیادی مفاہیم میں کوئی تبدیلی ہوئی اور نہ ذاتی اور نئی علامتیں وجود میں آئیں۔

ان شعرا کے بعد غالب ہی ایسے شاعر ہیں جنھوں نے لفظ و معنی کے کامل ادغام کی حامل ایک نئی شعری زبان کی تخلیق کے ذریعے نئے علامتی نظام کی تشکیل کی۔ اس نئے علامتی نظام میں علامتوں کے مخصوص اور متعین مفاہیم یکسر بدلے ہوئے نظر آتے ہیں۔ یہاں الفاظ بجائے خود علامتیں ہیں اور ہر لفظ دوسرے لفظ کی طرف رہنمائی کرتا ہے۔ الفاظ اور ان کے انسلاکات کے اس طلسم میں غالب کے یہاں متعین مفاہیم کی ثانوی بلکہ ضمنی حیثیت رہ جاتی ہے۔ نئے نئے تلازموں کی ایجاد، ان کے ردّ و بدل اور مختلف استعمالات نے مل جل کر غالب کے یہاں ایک طلسم اور نیرنگ کی سی کیفیت پیدا کر دی ہے۔ غالب کے علامتی نظام کے تجزیے سے معلوم ہوتا ہے کہ غالب کو خود بھی علامت کے نیرنگ ہونے کا بخوبی احساس تھا۔ وہ جانتے تھے کہ اشیا اور ان کے مظاہر اپنی وجودی حیثیت کے علاوہ دوسری

مفاہیم کے بھی حامل ہیں۔ ان دیگر مفاہیم کو ادا کرنے کے لیے غالب نے مستعمل علامتوں کے نئے تلازمے ایجاد کیے اور بعض منفرد علامتوں کی تخلیق کی۔ گلشن، محفل، شراب، دشت اور آئینہ وغیرہ کے نئے علامتی تلازموں نے غالب کے یہاں بالکل نئے مفاہیم پیدا کیے ہیں۔ بعض علامتوں مثلاً صحرا، دشت، اور بیاباں کی کثرتِ تکرار نے ان علامتوں کے مفاہیم کو لامحدود کر دیا ہے۔

گلشن اور اس کے تلازمے نظامِ کائنات کے مختلف موضوعات کا احاطہ کرتے ہیں۔ محفل اور اس کے متعلقات (شمع و پروانہ) بے ثباتی، مرورِ زماں اور عدم تکمیل وغیرہ کے مفاہیم کو نئے اور پُراثر طور پر ادا کرتے ہیں۔ شراب اور اس کے مناسبات صوفیانہ اور مابعدالطبیعاتی عرفان کی نمائندگی کرتے ہیں۔ دشت کی علامت زمان و مکان کو محیط ہے اور آئینہ کائنات کے اسرار اور اس کے اسباب و علل کی طرف ذہن کو منتقل کرتا ہے۔

میر سے آتش بلکہ ذوق تک علامتوں کے معنوی امکانات میں توسیع کے باوجود علامت کے تصور میں کوئی خاص تبدیلی نہیں ہوئی۔ ان شعرا کے یہاں بعض مخصوص علامتیں مخصوص مفاہیم کو دہراتی ہیں اور بعض مخصوص مفاہیم بعض مخصوص علامتوں کے ذریعے ادا ہوتے ہیں۔ مثلاً میر کے یہاں بے ثباتی اور مرورِ زماں کے اظہار کے لیے گلشن اور اس کے تلازمے بار بار استعمال ہوئے ہیں اور مصحفی اور آتش کے یہاں نکہتِ گل، بادِ بہاری اور جرسِ غنچہ کی علامتوں کے ذریعے یہ مفہوم ادا ہوا ہے۔ ایک دیگر رخ سے متعلق ہوتا ہوا علامت اور مفہوم کا یہ عمل ان شعرا کے یہاں موضوعات و مفاہیم میں تنوعات تو پیدا کرتا ہے لیکن علامت کے تصور کو نہیں بدلتا۔ علامت کا تصور غالب ہی کے یہاں بدلا ہوا نظر آتا ہے۔ غالب نے مستعمل علامتوں کو ان کے مروجہ مفاہیم کے دائرے سے نکال کر انھیں نہ صرف وسعت اور آفاقیت عطا کی بلکہ اپنے انفرادی رویے سے ان علامتوں میں ایک طلسم اور نیرنگ کا انداز پیدا کر دیا۔ یہ طلسم و نیرنگ ہی غالب کے نظام کو مکمل منظم اور مستحکم بنا دیتا ہے۔

ماحصل

اس مقالے کی تمام بحث کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ اردو غزل کا علامتی نظام ایک عرصے تک فارسی کے علامتی نظام کا تابع رہا۔ لیکن ہند۔ فارسی شاعروں کے انفرادی اور خلاقانہ تجربوں کی وجہ سے اردو کا علامتی نظام فارسی نظام سے بہت مختلف ہو گیا درحالیکہ فارسی کی مستعار علامتیں بہت زمانے تک متعین اور مخصوص مفاہیم میں استعمال ہوتی رہیں۔ لیکن ہندستانی شعرا اپنے مخصوص شعری رویے کی بنا پر ان متعین مفاہیم میں توسیع کرتے رہے اور ان علامتوں میں مختلف معنوی جہات پیدا ہوتی رہیں۔ مستعار علامتوں کے نئے تلازمات و مناسبات کی ایجاد نے مخصوص مفاہیم کے مضمرات اور جزئیات کو بھی قدرے تبدیل کر دیا۔ دکنی ہی میں تلازمات میں تبدیلی ہونا شروع ہو گئی تھی اور باغ کے تلازموں میں رشتۂ رگِ گل اور رشتۂ موجِ گل وغیرہ نسبتاً نئے تلازمے استعمال ہونے لگے تھے لیکن دکنی شاعری میں یہ تبدیلی بہت نمایاں طور پر نہیں ہوئی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ابتدائی اردو شعرا نے مقامی روایت کی عکاسی کے لیے فارسی کے ساتھ ساتھ ہندستانی علامتیں بھی استعمال کرنا شروع کر دیں۔ ان علامتوں نے مفاہیم کے پس منظر کو بڑی حد تک بدل دیا۔ اردو غزل میں ہندستانی فضا کی نمائندگی واضح طور پر نظر آنے لگی اور صاف محسوس ہونے لگا کہ مفاہیم

کے اعتبار سے یہ علامتیں فارسی علامتوں سے زیادہ پُر قوت ہیں لیکن اس سے پہلے کہ ان علامتوں پر مشتمل ایک طاقتور علامتی نظام وجود میں آئے، شاعری کا مرکز شمالی ہند منتقل ہو گیا اور اردو شاعری کے حقیقی اور منفرد علامتی نظام کی تشکیل ممکن نہ ہو سکی۔

شمالی ہند میں اسلوبیاتی اور موضوعاتی تبدیلیوں کی وجہ سے اردو غزل کا علامتی نظام فارسی سے اور زیادہ مختلف ہو گیا۔ اب جزئیات اور مضمرات کے دائرے وسیع ہونے لگے۔ ہما، شہر اور طاؤس وغیرہ الفاظ نے علامتی حیثیت اختیار کر لی۔ دشت، بیاباں اور آئینے کے بعض متعلقات اردو شعرا کے یہاں زیادہ استعمال ہونے لگے۔ غالب نے تو مستعمل علامتوں کے جدید تلازمات و متعلقات ایجاد کر کے انھیں بالکل نئی معنویت کا حامل بنا دیا۔

غالب کے بعد ہمارے یہاں وضاحت اور صراحت پر زور دیا جانے لگا۔ حالی اور آزاد وغیرہ نے غیر استعاراتی اور غیر علامتی شاعری کا مطالبہ کیا نتیجتاً ہماری شاعری اشاراتی پیرایوں سے دور ہونے لگی۔ اسی دور میں اقبال نے پھر علامتی اظہار کی طرف رجوع کیا اور اپنی غیر غزلیہ شاعری کے لیے بعض نئی علامتوں مثلاً ابلیس، شاہین، مردِ مومن اور لالہ وغیرہ کی تخلیق کی لیکن ان علامتوں کو بالخصوص غزل میں قبولِ عام کی حیثیت حاصل نہ ہو سکی اور اقبال کے بعد دیگر شعرا انھیں رائج نہ کر سکے۔ اقبال کے بعد فیض نے پرانی علامتوں میں نئے مفاہیم کی جستجو کی اور پرانی علامتوں کی معنویت کو یکسر بدل دیا۔ فیض کا علامتی نظام ہر چند کہ میر و سودا کا سا علامتی نظام ہے لیکن مفاہیم کے اعتبار سے یہ پرانا نظام تازہ معلوم ہوتا ہے۔ فیض کے یہاں چمن، قفس اور ساقی وغیرہ علامتیں اور ان کے تلازمات نئے مفاہیم کی نمائندگی کر رہے ہیں۔ فیض ہی کے زمانے میں ترقی پسند شاعری کے ماتحت بعض پرانی علامتیں مثال کے طور پر صبح، تیشہ اور رات وغیرہ کثرت سے استعمال ہونے لگیں لیکن اسی کے ساتھ بعض نئی علامتیں مثلاً صلیب، سایہ، سورج اور زنجیر وغیرہ بھی

وجود میں آئیں۔ ان علامتوں میں سے صلیب اور سورج اپنی معنوی قوت کی بنا پر پائیدار علامتوں کے طور پر سامنے آئیں اور جدید شاعری میں بھی استعمال ہوئیں۔ دوسری علامتیں ترقی پسند شاعری تک ہی محدود رہیں اور انھیں نئی شاعری میں قبولیت حاصل نہ ہو سکی۔

پرانا علامتی نظام مستحکم اور رواں ہونے کے باوجود نئی شاعری میں فرسودہ اور ازکار رفتہ سمجھا جانے لگا ہے۔ پرانی علامتوں میں سے بعض کثرتِ استعمال کی وجہ سے اپنی معنویت کھو چکی ہیں اور بعض عدمِ استعمال کی وجہ سے اپنے پورے معنوی تلازموں کو ظاہر نہیں کر سکیں۔ اس طرح پرانا علامتی نظام اپنی عمر پوری کر چکا ہے اور اب رفتہ رفتہ ٹوٹ رہا ہے۔ تاریخ اور زمانے کا فطری تقاضا بھی یہی ہے کہ ایک شے اپنے عروج کو پہنچ کر اپنی اہمیت کھونے لگتی ہے۔ پرانی علامتوں کی معنوی قوت ضائع ہو جانے کی بنا پر ان کے استعمال کی طرف (فیض وغیرہ کو چھوڑ کر) نئے شاعروں کا رجحان نہیں ہے۔ حالانکہ کچھ پرانی علامتیں مثلاً عکس وغیرہ نئے مفاہیم کے لیے استعمال ہو رہی ہیں لیکن ان میں پہلے کی سی معنوی وسعت نہیں ہے۔ تصوف کے مسائل کی نمائندگی کے لیے آئینے کے تلازمے کے طور پر عکس میں جو معنوی قوت موجود ہے وہ نئی شاعری میں محدود ہو گئی ہے اور اپنے معانی کے محدود ہو جانے کی صورت میں پرانی علامتوں کا نئی شاعری میں ٹکنا مشکل ہے۔ پرانے علامتی نظام کو فرسودہ سمجھنے کی بنا پر نئی شاعری سے بیشتر پرانی علامتیں غائب ہو رہی ہیں۔ اب گل و بلبل، ساقی و میخانہ، شمع و پروانہ اور لیلیٰ مجنوں کی علامتیں کم بلکہ بہت کم نظر آتی ہیں پرانے علامتی نظام کے ٹوٹنے کی وجہ سے نئی شاعری میں علامتوں کی تشکیل سے زیادہ ان کے ترک کا عمل جاری ہے۔

نئی شاعری ایک نئی زبان کی تشکیل کر رہی ہے اور یہ نئی زبان ایک نئے علامتی نظام کو وجود میں لا رہی ہے۔ اس نئے علامتی نظام میں ذاتی اور نجی علامتوں کے استعمال کا رجحان عام ہو رہا ہے۔ لیکن نئی اور نجی علامتیں اپنے مفہوم کے مستحکم نہ ہونے کی بنا پر مبہم اور ناقابلِ فہم معلوم ہوتی ہیں۔ نئی علامتوں کے مستحکم نہ ہونے کی وجہ یہ ہے کہ نئی علامت اپنے تمام

تلازموں کے ساتھ استعمال نہیں ہو رہی ہے۔ جو الفاظ علامت بنے ہیں وہ علامتی حیثیت تو رکھتے ہیں لیکن ان کے تلازمات وجود میں نہیں آئے ہیں۔ تلازمات کی عدم موجودگی میں یہ علامتیں بیک وقت معنی کے بہت سے پہلوؤں کا احاطہ نہیں کر سکتیں۔ جن نئی علامتوں کے تلازمات بھی وجود میں آ کر مستحکم ہو جائیں گے وہی علامتیں آگے چل کر غزل کا نیا علامتی نظام قائم کریں گی۔ اور اگر ایسا نہیں ہو سکا تو غزل کو بحیثیت صنفِ سخن اپنی شناخت سے محروم ہونا پڑے گا۔ غزل کی پہچان ہی یہ ہے کہ اس کے مخصوص مسلّمات ہوتے ہیں جو غزل کے علامتی نظام کی وجہ سے وجود میں آتے ہیں اور یہی مخصوص مسلّمات غزل کی مخصوص زبان بناتے ہیں ذیل میں نئی علامتوں پر مشتمل کچھ شعر پیش کیے جا رہے ہیں جن کو پڑھ کر یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ یہ اشعار ایک جدید تر علامتی نظام کی تشکیل کر سکتے ہیں: ان شعروں کو نقل کرنے میں ہم نے انھیں اشعار کو منتخب کیا ہے جن میں ایسے الفاظ کا علامتی استعمال ہوا ہے جو ابھی تک علامتی مفہوم میں مستعمل نہیں تھے۔ جنگل، شہر، کنارہ، دریا، بیابان، سورج، گھر، شجر، سایہ، درخت وغیرہ نئی علامتیں نہیں بلکہ ان میں نئے علامتی مفہوم بیان کیے گئے ہیں:

آنکھوں میں راکھ ڈال کے نکلا ہوں سیر کو
شاخوں پہ ناچتے ہیں شرر میرے سامنے

آگے بڑھوں تو زرد گھٹا زنگ رو بہ رو
پیچھے مڑوں تو گردِ سفر میرے سامنے

گزر گیا ہے نظر سے کوئی سراب ایسا
کہ دشت در دشت دھند کا ہے خواب ایسا

دریا نے زرد سانس لیا جس نواح میں
برسی ہوئی گھٹا ہے دھنک دھار اس طرف

گرے پڑے ہوئے پتوں میں شہر ڈھونڈتا ہے
عجیب طور ہے اس جنگلوں کے باسی کا

اسی زنجیرِ زمستاں سے لپٹ کر سو جا   روٹھ کر جلتے ہوئے شعلے کو آواز نہ دے

سب سنہرے سبز جنگل کی فضا میں کھو گئے
رخ نہیں کرتا کوئی اجڑے ہوئے گھر کی طرف

زمانے کی چادر نہ چشمے کا شور
کہیں جاؤ خاکِ ہنر گم ہے

ہوا جب چلی پھڑپھڑا کر اڑے
پرندے پرانے محلات کے

آنکھیں کھلیں تو دھوپ چمکتی ہوئی ملی
میرے طلوعِ صبح کے منظر کہاں گئے

گھنی تیرگی میں بھٹکتے پھریں گے   گھروں میں سرِ شام ڈر جانے والے

کھل گئے گھر کے سبھی دروازے   آئی جب سیلِ بلا کی آہٹ

وہ دھوپ ہے کہ آدمی آتا نہیں نظر
جب تک کہ اس کے ساتھ کا سایہ نہ دیکھیے

آ کر گرا تھا کوئی پرندہ لہو میں تر
تصویر اپنی چھوڑ گیا ہے چٹان پر

مجھے بہانہ ملا اس سے بات کرنے کا   عجیب تجربہ تھا بھیڑ سے گزرنے کا

اس جلتی دھوپ میں یہ گھنے سایہ دار پیڑ
میں اپنی زندگی انھیں دے دوں جو بن پڑے

پلٹ پڑا ہوں شعاعوں کے چیتھڑے اوڑھے
نشیبِ زینۂ ایام پر عصا رکھتا

انھیں حدوں تک ابھرتی ہے ہر جس میں ہوں میں
اگر میں سب یہ سمندر بھی وقت کا رکھتا

آگ کے گھیرے میں تھا جنگل تمام
زیب میرا بھاگنا بیکار تھا

چنار شاخِ زرنگار دھوپ میرے سر پہ تھی
غبارِ بام و در بنا، زمین تخت ہو گئی

کب تلک یہ شعلۂ بے رنگ منظر دیکھئے
کیوں نہ حرفِ سبز ہی لکھ کر زمیں پر دیکھئے

چاندنی راتوں میں اک آسیب بن کر گھومیے
گھر کی دیواروں پہ اپنا سایہ بے سر دیکھئے

کوئی بھی دیکھنے کو نہ نکلا مکان سے — اترا تھا اک فرشتہ ابھی آسمان سے
ساتھ چلتا ہے جو سایہ اپنا — ایک پتھر سے مارا جائے
ان مکانوں میں کوئی بھوت بھی ہو — رات کے وقت پکارا جائے

بڑھے اور بھی دھند کا دائرہ — افق پر لہو رنگ لالی رہے

کہیں سبز فصلیں دکھائی نہ دیں — زمیں پر یونہی خشک سالی رہے

ناؤ کاغذ کی بنانے میں ہیں بچے منہمک
پانیوں سے یہ ڈھکی سڑکیں کہاں تک جائیں گی

اک آسیب زدہ ان مکانوں میں ہے
مکیں اس جگہ کے سفر پر گئے

کتابیات

۱ — بحرالفصاحت — نجم الغنی
۲ — ایشیائی شاعری — امجد علی اشہری
۳ — حدائق السحر فی دقائق الشعر — رشید الدین وطواط
۴ — المعجم فی معاییر اشعار العجم — شمس قیس رازی
۵ — آبِ حیات — محمد حسین آزاد
۶ — سخندانِ فارس — محمد حسین آزاد
۷ — یادگارِ غالب — خواجہ الطاف حسین حالی
۸ — مقدمہ شعر و شاعری — ایضاً
۹ — شعرالعجم — شبلی نعمانی
۱۰ — تاریخِ ادبیاتِ ایران — ڈاکٹر رضا زادہ شفق
۱۱ — خاقانی شاعرِ دیرآشنا — علی دشتی
۱۲ — غالب — ڈاکٹر خورشید الاسلام
۱۳ — روحِ بیدل — ڈاکٹر عبدالغنی
۱۴ — کلیاتِ قلی قطب شاہ — مرتبہ: ڈاکٹر سید محی الدین قادری زور
۱۵ — کلیاتِ ولی — مرتبہ: نورالحسن ہاشمی
۱۶ — کلیاتِ سراج — مرتبہ: عبدالقادر سروری

۱۷ دیوانِ آبرو — مرتبہ: ڈاکٹر محمد حسن

۱۸ دیوانِ فائز — مولف و مرتبہ: مسعود حسن رضوی ادیب

۱۹ دیوانِ حاتم — مرتبہ: ڈاکٹر عبدالحق

۲۰ کلیات میر

۲۱ دیوانِ درد

۲۲ دیوانِ سودا

۲۳ دیوانِ قائم

۲۴ کلیات مصحفی

۲۵ کلیاتِ آتش

۲۶ کلیاتِ ناسخ

۲۷ کلیاتِ ذوق

۲۸ دیوانِ غالب — نسخۂ عرشی

۲۹ دیوانِ غالب — مرتبہ مالک رام
صد سالہ یادگار غالب کمیٹی ۱۹۶۹ء

۳۰ دیوانِ فرخی سیستانی

۳۱ دیوانِ امیر معزی

۳۲ دیوانِ منوچہری

۳۳ رباعیات عمر خیام

۳۴ دیوانِ سنائی

۳۵ کلیات صائب

۳۶ کلیات فیضی

۳۷ کلیات عرفی شیرازی

۳۸ کلیات سعدی

۳۹ دیوانِ نظیری

۴۰ دیوانِ بیدل

۴۱ کلیات غالب (فارسی) — مرتبہ: مرتضیٰ حسین فاضل
مجلس ترقی ادب لاہور

"آحصل" میں پیش کیے جانے والے اشعار کے انتخاب کے وقت درج ذیل شعری مجموعے پیش نظر تھے۔

۴۲ گُل آفتاب — ظفر اقبال

۴۳ رطب و یابس — ظفر اقبال

۴۴ آب رواں — ظفر اقبال

۴۵ جنگل میں دھنک — منیر نیازی

۴۶ حرف معتبر — بانی

۴۷ زرد زرخیز — زیب غوری

۴۸ ان گنت سورج — مجید امجد

۴۹ خالی مکان — محمد علوی

۵۰ آخری دن کی تلاش — محمد علوی

۵۱ ساتواں در — شہریار

۵۲ پیاس کا صحرا — ساقی فاروقی

۵۳ مجموعہ — احمد مشتاق

۵۴ نیا عہد نامہ — خلیل الرحمن اعظمی

اشاریہ

اسماء رجال

اماکن

اصطلاحات

غ

ک

م

ن

و